

东亚乐器考

[日] 林谦三 著
钱稻孙 译
曾维德 张思睿 校注

上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

“名家名作名译”系列丛书出版说明

“名家名作名译”系列，是由上海书店出版社策划编印的一套翻译作品丛书。这套书的旨意即如其名所示——名作出自名家，名作配以名译：相得益彰、相映成趣。丛书主要选目为“五四”以来名家翻译的外国名作，包括已出版而长期没有重印的，或虽发表但没有结集出版的作品，适量选入当代优秀翻译作品。范围不限于文学，而以人文社科类作品为主，兼及其他学科的优秀作品。更多偏重于过去的作品，是因为我们认为经典应当经过时间和读者长久而反复的考验。

名家、名作、名译的界定，往往见仁见智。但经典并非全无标准，正如卡尔维诺在《为什么要读经典？》中说到的：“一部经典作品是一部早于其他经典作品的作品；但是那些先读过其他经典作品的人，一下子就认出它在众多经典作品的系谱图中的位置。”我们相信选择这套丛书的读者自有定鉴。

在当今这个急速变化的时代，时时怀着敬意回顾过去，似乎显得与时代“格格不入”，但上海书店出版社甘愿做这样一个“不合时宜”者，希望以我们微薄的能力，为保存普及经典作品做一些工作。

我们愿以热忱、审慎的工作态度，努力使这套丛书的每一本在质量上都让读者感到满意。希望这套选目精良、版式考究、装帧秀整、定价合宜的丛书，能为读者提供阅读的享受与收藏的愉悦。

序一

文洁若

林谦三先生(一八九九至一九七六)是日本著名的东方音乐研究家。早在一九三六年，郭沫若先生就翻译介绍了他的《隋唐燕乐调研究》一书。

一九五六年欧阳予倩(一八八九至一九六二)先生访日之际，见到了林谦三先生。欧阳先生提出想把林先生那部即将脱稿的《东亚乐器考》一书译成中文。他欣然同意，很快就把原稿寄来了。中华人民共和国成立后，钱稻孙先生被分配到齐鲁大学教医学。后来调到卫生部出版社担任编辑。一九五六年退休，他被聘为人民文学出版社特约编辑。欧阳先生请钱稻孙译出《东亚乐器考》，然而考虑到钱稻孙在北平沦陷后，先后担任“北京大学”秘书长、“北京大学”校长兼文学院院长、“北京大学”校长兼农学院院长(一九四二至一九四三年七月)这段经历，就没署译者的名字，只在此书的叙言上写道：“我就请人代为译出。”

我是一九五八年十一月接手人民文学出版社外文部亚非拉组的日本文学编辑工作的。有一次，我到钱家去组稿，稻孙先生递给我一本一九六二年二月由人民音乐出版社出版的《东亚乐器考》，要我交给楼适夷先生。他指着欧阳予倩那句话，苦笑着说：

“谁叫我犯有前科呢！”我一听就明白，“前科”就是在伪北大担任秘书长、校长、院长事。

其实，新中国成立后，从未要求钱稻孙改用笔名。《译文》杂志曾发表他译的《螃蟹的故事》（木下顺二的民间故事）、《待月之夜》（木下顺二的民间故事剧）、《源氏物语》（第一帖“桐壶”）、《万叶集》介绍及选译（原载一九五八年八月亚非国家文学专号）、《板车之歌》（山代巴的长篇小说节译），北京电影出版社也出版了他译的电影剧本《罗生门》，均署名钱稻孙译。

《东亚乐器考》全书约三十六万字，是钱稻孙平生所经手最长的一部译作。作者就东亚各国——主要是中国，以及日、印、朝、缅、柬等国的古乐器，作了四十一篇考据论文，还有四篇附论。文中论述了“体鸣乐器”、“皮乐器”、“弦乐器”、“气乐器”中各种乐器的起源、沿革、乐律以及乐器名称的语源等问题。对于研究东方各民族的音乐和东方文化史的人们来说，是很有参考价值的。

除了钱稻孙先生，很难设想还有第二个人能把这么一部艰深的学术著作译得如此通俗易懂，而且文字优美。他花了整整一年时间，跑了上百趟图书馆，查阅了大量有关参考书，真是做到了废寝忘餐的地步。

进入新时期，我约刘丕坤、张鼎衡合译了井原西鹤的《好色一代女》（一六八六），与钱稻孙所译的《日本致富宝鉴》（一六八八）和《家计贵在精心》（一六九二）编在一起，由译林出版社于一九九四年八月出版。征得钱稻孙之孙钱永宜的同意后，把稿费五千元交给人民音乐出版社，于一九九六年一月将《东亚乐器考》重印一次。我看到内封上所印“钱稻孙译”字样，觉得了却了一桩心事：钱先生在九泉之下必然会高兴的。

序　一

一九六五年十一月我赴林县参加四清工作之前，有一次帮助钱先生找资料，发现书柜里有两篇手稿：日本小说家谷崎润一郎（一八八六至一九六五）的短篇小说《月亮和狂言师》（一九四九）与日本室町时代的戏剧家世阿弥（一三六三至一四四三）的能乐曲本《飞鸟川》。我对钱先生说，我抽空替他整理一下，找个刊物发表。亏得我带走了。十个月后，一柜子手稿、资料等等，在一场浩劫中与主人同归于尽。

进入新时期后，我把《月亮和狂言师》收入我编的《日本当代小说选》（上卷）里，外国文学出版社，一九八一年七月版。《飞鸟川》则刊载在《世界文学》一九九六年六月号上。当时，有人经常把别人译过的作品重译一番。例如，收在《小林多喜二选集》（第一卷，人民文学出版社，一九五八年十二月版）里的《蟹工船》是楼适夷译的。后来人民文学出版社又把《蟹工船》重新出版了两次，第一次是作为“文学小丛书”（一九七三年版）的一种，第二次是列入《小林多喜二小说选》（共两册）的上册（一九八三年七月版），译者为叶渭渠。

楼适夷的《蟹工船》至少还正式出版过一次，产生过影响。如果我把《月亮和狂言师》署名钱稻孙，说不定会被扼杀。所以我和钱稻孙的次子钱端义商量后，署上“钱端义译”。

钱稻孙去世后，我和他的后代继续往来。他们提供给我一份《吴兴钱氏世系简表》（根据《吴兴钱氏家乘》，二〇〇一年的钱氏家谱续编改写，只包含钱氏子孙。）现将其中有关钱稻孙的评语摘录一段：

钱稻孙学贯中西，于医学、美术、音乐、戏剧都很精通，

文化视野极广，他不只是一个文学翻译家，他首先是一个学术翻译家，对于日本学术研究成果的译介始终是他一生翻译工作的重点。他的学术翻译有以下几个特点：（一）注重对于历史和考古研究成果的译介，这是其译介学术论著和从事研究的主要方向。（二）注重中日文化在考古学、文献学、民俗学、宗教和艺术上交流沟通的具体表现。（三）注重东方文化的整体性。在钱稻孙的文化观中，世界文化分为东洋文化和西洋文化，中国和日本的文化是同根同源的文化。他认为："了解文化是认识一个民族，一个国家最彻底的，最直接的，而且是最有趣的途径。"他的译作非常丰富，且有独到特色。

二〇一一年八月一日

序二

曾维德

林谦三在一九七三年重新增修印行的《东亚乐器考》自序中说道：

> 被汉文学吸引的中学时期，无法忘怀那诗文中所描绘匈奴吹奏胡笳的哀切声响。胡笳是怎样的乐器呢，心想知道它的实体。这样便成了一面动机，对东亚为中心的古今各种乐器起了兴趣，像是调查其起源、沿革、图像、音律等，昭和之初则开始往返于东洋文库。从而在搜集诸如文献、考古学资料，调查前人学说之中眼识渐长，就自己的见解也有了一定程度的自信。同时又撰写论考，或长或短，还发表了其中一部。随着篇数增加，遂抱着连同未发表的文字成书一册问世的梦想，却在首次出版中途遭逢挫折。战后寓居奈良故，受托嘱调查正仓院的乐器，才有幸得以亲手摩抚天平时代的乐器。于是对东洋古典乐器了解益深，完成了一篇又一篇的论文，亦激发自己试作复原筝的热情。
>
> 尔后，蒙中国的欧阳予倩先生之助力，一九六二年在北京出版了旧考的整理抄译本。本次刊行的是对其复加增补校

订者，因此可谓终于克贯初志了。

这里战后调查正仓院乐器的具体时间，在一九六二年版前言中已提及是“从一九四八年以来”。而根据书后所附简历，更说明调查时至一九五二年。一九六五至六七年，又参与了正仓院伎乐面的调查。

后来版本增订的情况，比对新旧目录，可得大略了解，以下括号内皆为小节名。第三章增补了“关于和琴形态的发展”（上古的琴、飞鸟时代前后的新型琴、正仓院的和琴）、“享保年代出现的弓擦筝”、“有关汉式琵琶”；第四章则是“有关恩德院的律管”（恩德院律管、恩德院律管的音律）、“关于中国箫的形态、音律诸相”（日本、中国、朝鲜）、“尺八新考”（几个问题、尺八及其先驱后继、正仓院尺八音律新解）、“附 玩具茶留米罗（唐人笛）”、“关于十七管笙系统”（音律上的争论、日本所传及宋传笙其音律的相似、关于正仓院的笙竽、清乐笙与日本笙于音律的关系、笙管排列及运指起源、概要）；附论仅添一节，“飞鸟奈良时代美术所见的乐器”（飞鸟时代、奈良时代、正仓院宝物中所见的乐器）。

今次再版，为尊重钱译，未另作补译，但根据音乐出版社一九六二年版《东亚乐器考》及人民音乐出版社一九九六年版《东亚乐器考》重排。编者依六二年版为主，另以KAWAI（河合）乐谱出版社一九七三年版《東アジア楽器考》参校。

作者在格式常不一致，编者对此，依多数情况为准，酌情统改全书。

凡中文引文有衍、误者径改之，特殊之处、省文出注说明。作者引援书名任意缩写，故恢复外文参考文献名全称或首句标

题。而译者将书中一切外文几近翻作中文，同因作者略改名称随意，或无法正确译出，即予注释。译名前后相异的，按原意择最确当者统改，犹存缺误者注之。

中日经典卷数以中文数字含于括号标示，其余卷数一律改用罗马数字。页数则改以第几页的格式。图、图版字在号码之先；图版或图若细分各部，则其号码以小括号标示在图版或图号码之后。

除了订正一般误植、误拼、异体字，亦对标点符号作了适当改动。

注解标号有“〔〕”为原注，以尾注形式；唯数字无“〔〕”者，且有“译注”字则钱稻孙所下，余皆编者注，以脚注形式。

为俾便读者，又更易原书旧式拉丁字母转写。如梵文改以IAST式转写，藏文改达斯式为威利式转写，日文改训令式为黑本式转写等。

调整插图说明文字外，另重绘、换替大部分原图。

就此书论题，编者到底外行，不通乐理音律，无从置喙，至为遗憾。其所涉及知识之广杂，怕是合二人之力亦难逮也，舛谬当不在少。虽对参考文献逐一检阅核订，然条件所限，仍有疏失。恳望读者方家不吝赐正。

二〇一三年五月二十日

东亚乐器考叙言

欧阳予倩

林谦三先生研究东方诸国音乐数十年如一日，在他艰苦的年月里也从未中断。他对中国音乐史有很大的兴趣和很深的造诣。远在一九三六年先生所著《隋唐燕乐调研究》一书曾经郭沫若先生翻译介绍。在国民党反动统治时期，学术研究空气异常薄弱，这本书未能引起足够的注意。

一九五六年我随中国访日京剧代表团访问日本，在奈良见到林先生，知道他所著《东亚乐器考》正将脱稿。我问他，是否可以把这部书译成中文，介绍给中国读者作为文化交流之一助。他欣然接受了我的建议，脱稿后不久就将原稿寄来，表示愿把本书首先用中文在我国发表。我就请人代为翻译，现在出版在即，令人十分高兴。

林谦三先生写这部《东亚乐器考》费的时间和精力实在不少，其中群征博引，内容丰富，而且对实物的考查研究和鉴别下了很大的工夫，然后分门别类加以系统的整理和解释。我想这部书无疑可以供我国音乐工作者的学习、借鉴和参考。

解放以来，我国的民族音乐研究事业在党的领导和关怀下迅速开展，特别是一九五六年百花齐放百家争鸣方针的提出，对民

族音乐研究起了巨大的推动作用。我们不仅在北京成立了研究机构——中国音乐研究所，就是在各省市、各地区，由于学术研究空气逐步高涨，对民族民间音乐资料的发掘、抢救、搜集、整理也做了不少工作。我们的研究工作是以专家与群众结合、新音乐家与老艺人结合来进行的。几年来我们搜集并整理了各省区汉族及各少数民族的民歌、民间音乐，如：汉族的七弦琴音乐、苏南吹打、河北吹歌、西安鼓乐、潮州锣鼓，以及山西五台山等地的寺院合奏音乐；还有维吾尔族的十二木卡姆、藏族的囊玛等歌舞音乐以及侗族、瑶族等几十个少数民族的复调歌曲等等。此外，近年来有许多出土的罕见的文物，对我国民族音乐的发展历史提供了丰富的资料。

我们对我国音乐文化发展的历史也进行了初步的研究。只以中国历史长，地域广，又是多民族的国家，而每一朝代都和国外有频繁的文化艺术交流，情形颇为错综复杂。因之我们除了广博地、深入地研究中外古今的文献，还必须更多地从各地区、各少数民族发掘新的和活的资料。近年我们从民间发现了好些早已失传的古曲就是一例。因为研究的范围很宽，一二人的力量很难胜任，必须有一个队伍。现在我们的研究队伍已逐渐形成，这是可喜的事。在这个时候出版林先生的《东亚乐器考》，无疑将使我们的音乐研究工作者从这本书得到很大益处。我们从林先生这部著作中可以看出东亚各国流传的那样丰富多采的乐器是各族人民共同创造的结晶；至于贯穿全书的地理研究法，以及对某些乐器发展历史的论断也还是值得大家进一步来研究讨论，并可随时向林先生请教。林先生是位纯朴的学者，他以毕生之力尽瘁于东亚音乐诸问题，既博且精，久而弥笃。他的治学精神，的确值得我们学习。我们欢迎《东亚乐器考》的出版，并希望我国从事这方

面研究的音乐工作者以科学的态度精心研读，使其在我国学术界起到应有的作用。林先生对中国人民抱着深厚的友谊，这部书可以增强中日两国人民在学术方面的友好合作，这更是特别令人感到高兴的。

一九六一年二月十五日

前言

林谦之

我在一九四三年，写过一部《东亚乐器考》，就是这部《东亚乐器考》的前身。那部旧稿在日本刊印的中途，不幸遭逢挫折，自来亦已十多年了。旧《考》收集论文五十篇，这部新《考》采取旧《考》的五分之三来加以改订，又另外补充了几篇，共得四十一篇，为此书的本论。试用乐器分类新法的四大纲目来分章类聚，在末后又添上了四篇附论。本论的各篇，都是主要就东亚的——特别是在中国发源、成长的——古乐器，针对着前人之所未考，考论了它们的起源、沿革，以及乐律和乐器名称的语源等问题。近来中国在考古学方面，有着令人刮目的发见和探讨，因而有关某些中国古乐器的知识，也愈见详尽而真确。看到这一形势时我敢于预料，现在我的理解有所未达之点，将来必有一日可以得到明了。正唯这里所涉及的对象范围，比较复杂而广泛，我的一己之见，自知必有不够透彻之处，或者竟是错误的，都未可知。对于这种缺点，希望高明勿吝指教，必当欣然领受改正，毫不踌躇。

我从一九四八年以来，幸得大好机会，能够调查日本奈良正仓院所藏的公元八世纪时的一批东亚古乐器。其中最主要的是唐

乐器，包括盛唐系的方响、细腰鼓、琴、筝、竖箜篌、阮咸、琵琶、五弦、尺八、箫、横笛、笙、竽等。以上每种乐器的调查简况已于前几年（一九五一至一九五三）发表过，此后还打算作更详密的报告、实测图、复原论等，统俟成稿后再为发表。这些工作和这本《乐器考》如果对中国音乐史的研究能有所贡献，则我的积年勤劳，就可说得酬其大半，亦不为过言。

一九五七年晚秋晴日识于日本奈良圣武陵西寓居

目次

插图目录*

* 本目录中括号内所注明的是该乐器的出处：收藏机构、人名或书名。

序说

东亚乐器研究的开拓

以印度及南海为外围的东亚细亚，是一个乐器的宝库。这里能够看到今天全世界所有各种形制的乐器标本及其过去的形态。通过这些，可以看出乐器发生以来至今日的各阶段的发展变化，或者相反地看到它趋于衰微、消灭的途径，从而可以了解到以乐器为工具的音乐，在人类智慧发展的任何阶段上，对于人生是具有多么重要的价值；而文化交流所带来的种种意味深长的具体事例，也可以通过乐器来观察到。由于这样的观点，西方学者对于所有各民族的乐器作了比较研究，企图考察乐器的系统，从中洞察到音乐文化的发展情况。他们对这资料丰富的东亚乐器是不会忽略过去的。大致从19世纪开始就慢慢地出现这种研究的著作，到了这一世纪更加呈现盛况，在今天，至少现在东亚地方使用着的主要乐器，还没有被西方学者作为研究对象的，已属寥寥无几了。在这一点上落于人后的我们，在乐器研究方面，不能不步他们的后尘〔1〕。

然而，东亚的事，究竟还是应该靠东亚人的手来处理的。西方学者虽然做过不少研究，但每逢讲到过去的乐器，或是现存乐器的已往的沿革等问题时，就深深觉得他们还差得很远。尤其是关于中国乐器的历史研究，竟可以说还处于完全未被开拓的境地。西人关于中国古音乐、古乐器的著作，即便是最大篇幅之一

的沽朗[1]（M. Courant）的“中国古典音乐的历史研究”（Essai historique sur la musique classique des Chinois，1912）也罢，年代较早的钱德明（M. Amiot）的《中国古今音乐见闻录》（*Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*，1780）也罢，其叙述乐器的话，都只是直译了一些中国古典典籍的原文；对于原典的批判研究，几乎完全没有做到。此外，如邓尼斯（N. B. Dennys）〔2〕、亚尔司脱[2]（J. A. von Aalst）〔3〕等的著作，对于乐器的说明，也都不过止于启蒙的程度。至于摩尔[3]（A. C. Moule）〔4〕的详细著述，作为现状报告来说，固属价值很高，然而讲到历史沿革，就甚不足道了。屡屡有间接引用原典而蹈袭原典的误谬，终不能使我们满意。可是尽管这样，今天西方的乐器学者，仍还奉之为权威资料；它和有关日本的音乐、乐器，而在论述上有相同的缺点的毕戈[4]（F. T. Piggot）〔5〕的《日本的音乐和乐器》（*The Music and Musical Instruments of Japan*，1893）一样受到重视〔6〕。殊不知关于中国、日本及其他东亚诸国的乐器，尽有出自东方人手的好论文、好著作，而他们竟毫不理会，也不去研读、利用。

本来，中国自古以来，就以文字之邦见称于世；万事莫不有文字的记录。即关于乐器方面，其文献之多，也足以惊人。不过，其中夹杂着不少附会和误传；所以对于古文献里所说的，常不能原封不动地信以为真。研究古典的人，必须要有批判的态度；非用批判的眼光来解释古典的文字不可。这种工夫，只有中国学

1 汉名古恒。
2 汉名阿里嗣。
3 汉名慕阿德。
4 汉名皮葛。

(Sinology)专家，才能做到；对于一般的乐器学专家来说，究竟不是容易的事情。因之，但凡稍稍够得上称为专门的研究，几无不出于中国学专家之手。例如研究十二律的沙畹（Éd. Chavannes）〔7〕、研究笙的伊斯莱克(F. W. Eastlake)〔8〕、研究铜鼓的德赫鲁[1] (J. J. M. De Groot)〔9〕、研究箜篌的伯希和(P. Pelliot)〔10〕、研究乐器名称的语源的劳弗尔[2] (B. Laufer)〔11〕、研究琴的高罗佩(R. H. van Gulik)〔12〕诸氏，全都是赫赫有名的中国学或东方学的专家。这一些学者们的研究劳绩——每一篇论文都的确是优秀的；然而像中国这样一个巨大的乐器宝库，着实还蕴藏着有许多不易接触到的尘封的古乐器残骸，蠹余的古文献故纸，有待于整理研究。收集这种古乐器的残骸，加以整顿而考求其原形；展开这些蠹余的古文献来判读其文字，了解其真义，决不是少数人在短暂的岁月中所能做得完的。所以关于现存乐器的分类，我们固不能不步西人的后尘，而进一步上溯已往的时代来探讨当年的形态，正不啻锄人未开垦的沃野，我们着实可做个开拓的先驱者。

这话，不独于中国的乐器为然。即于日本、朝鲜以及其他受益于中国文化的周围地方的乐器，又何尝不是这样。在我们的先人中，虽则为数不多，却早就有人对于中、日的乐器做了研究〔13〕，最近又以比较音乐的学风盛起而着眼于东洋古代的乐器交流，并且逐渐有发表新见解的学者〔14〕。过去十余年间，中国考古学上增加了丰富的出土文物，而在整理过的文物里，又包含

1　德赫鲁*是荷兰人，中国学大家，著书甚多(荷兰早有中文书籍的排印)。——译注

　　* 汉名高延。

2　今通译劳费尔。

着许多贵重的乐器资料。料想今后根据这种资料的种种新研究必将陆续出现，关于东亚乐器的研究范围，亦将愈加广大。

这本书里所收集的大小四十余篇关于东亚乐器的研究论文，只是我个人打算继承先人之志而加以扩充所写成的。所涉及的乐器，用不着说，也只是占东亚所曾有或今天还存在的无数乐器中的少数，不啻九牛之一毛。然而我们可以相信：如果把这种研究推广到全部的东亚乐器上，则对于东亚乐器的真相，早晚必可掌握到正确的认识，而树立起一个正确的东亚乐器学来，消除掉被西人着了先鞭而造成的不少误谬。当然，这样的工作，不是一个人所能完成的，非得多数志同道合者的协力不可；对象是非常广泛的。

原注

〔1〕 下列诸书都收录有关于乐器的文献目：

萨克斯(C. Sachs)：《乐器的生命和成长》(*Geist und Werden der Musikinstrumente*)，1928，第261—277页。

恩杜[1]（H. Endō）：《东方及原始音乐的文献目录》(*Bibliography of Oriental and Primitive Music*)，1928。

舍夫纳（A. Schaeffner)：《乐器的起源》(*Origine des instruments de musique*)，1936，第279—400页。

〔2〕 邓尼斯(N. B. Dennys)：《中国乐器解略》(Short Notes on Chinese Instruments of Music)，*Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society New Series*[2]，卷VIII，1873。

1 应为远藤宏。
2 即“皇家亚洲文会北华支会会刊”。

〔3〕　亚尔司脱(J. A. van Aalst)：《中国音乐》(*Chinese Music*)，1884。

〔4〕　摩尔(A. C. Moule)：《中国乐器及其他响器的名录》(A List of the Musical and Other Sounding-Producing Instruments of the Chinese)，*Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society New Series*，卷 XXXIX，1908。

〔5〕　毕戈(F. T. Piggot)于此书外尚有《日本音乐图解》(*The Music of Japanese, with numerous illustrations in the text, plates and music*) T. A. S. A. 版，1891。

〔6〕　此外，关于日本乐器的，还有克劳斯(A. Kraus)：《日本的音乐》(*La musique au Japon*)，1878；其中载有日本现在已经忘却的乐器。又关于朝鲜的乐器，也有厄卡脱(A. Eckardt)：《朝鲜音乐》(*Koreanische Musik*)，1930，这里差不多只是介绍了古今典籍里所记载的乐器。

〔7〕　沙畹(Éd. Chavannes)：《中国音乐和希腊音乐的关系》(*Des rapports de la musique Grecque avec la musique Chinoise*)，法译《史记》的附录。

〔8〕　伊斯莱克(F. W. Eastlake)：《中国的舌簧乐器：笙》(The "Sho" or Chinese reed organ)，《中国评论》(*China Review*)，卷 XX[1]，1882—1883。

〔9〕　德赫鲁(J. J. M. De Groot)：《东印度群岛和东南亚细亚大陆的古铜鼓》(Die antiken Bronzepauke im ostindischen Archipel und auf dem Festlande von Südostasien)，《东方语言研究所报告》(*Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen*)，第 IV 年报，1901。

〔10〕　伯希和(P. Pelliot)：《箜篌与火不思》(Le 箜篌 K'ong-heou et

1　应为卷 XI。

le Qobuz)，《内藤博士还历纪念支那学论丛》，1926。

〔11〕 劳弗尔(B. Laufer)：《西藏民间的灵鸟占卜》(Bird Divination among the Tibetans)，《通报》，1914；《西藏的外来语》(Loan-Words in Tibetan)，《通报》，1916；《中国-伊朗语汇》(*Sino-Iranica*)。

〔12〕 高罗佩(R. H. van Gulik)：《中国雅乐及其东传日本》(Chinese Literary Music and its Introduction into Japan)，《武藤教授在职三十年纪念论文集》，1937；《琴铭的研究》，《书苑》，卷 I 第 10 号，1937；《三古琴》(On three Antique Lutes)，*Transactions of the Asiatic Society of Japan*[1]，第 2 辑，卷 XVII，1938；《琴道》(*The Lore of the Chinese Lute*)，《日本学纪要》(*Monumenta Nipponica*)，1938—1940；《嵇康及其琴赋》(*Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*)，1941。

〔13〕 日本近世以来研究乐器的主要论著有：新井白石：《本朝军乐器考》——有军团乐器的考证。

村濑之熙：《艺苑日涉》(四)——详论尺八、三弦、胡琴；(十二)——详论响胡卢。

高田与清：《三弦考》——最早的科学论著，论这乐器的起源。

狩谷望之：《笺注倭名类聚抄》——考证日本的古乐器。

栗原信充：《律吕集义》——有值得研读的乐器论；其《法隆寺宝物考证》——论尺八；还计划了一本集大成的《乐器图录》惜终未刊出。

栗田宽：《乐器考》，《学艺志林》，第 14 号，1884，一名《本朝乐器考》——日本上古以来主要雅乐器的文献研究。

1 即“日本亚洲学会学刊”。

下村三四吉：《关于箜篌》，《考古界》卷Ⅰ第12号，Ⅱ第1号、第6号——采用西洋的乐器比较论的研究方法，以此为开端；继起者有志水文雄：《箜篌略考》，《考古界》，卷Ⅵ第10号；田边尚雄：《关于南仓阶上之箜篌》，《正仓院乐器调查研究报告》附录，1921；后藤守一：《关于箜篌》，《考古学杂志》，卷XX第5、7号；冈本彰一：《箜篌杂考》，《续正仓院史论》，《宁乐》，第15卷；筒井英俊：《佛教音乐与箜篌》，同上。

〔14〕 泷辽一：《关于笙及竽的考察》，《考古学杂志》，卷XXVIII[1] 卷第8、10号；《关于筑》，《东方学报》，东京卷X第2号；《筝的起源》，《东方学报》，东京卷XI第1号；《朝鲜乐器玄琴的起源》，《池内博士还历纪念东洋史论丛》；《发达在东洋的琵琶》，《东洋音乐研究》，第9号；岸边成雄：《琵琶的渊源》，《考古学杂志》，卷XXVI，卷10、12号；《箜篌的渊源》，《考古学杂志》，卷XXIX，第3、4号；脱雷诺(Leo Traynor)、岸边成雄：《日本雅乐所不用的四笙管》(On the Four Unknown Pipes of the Shō [Mouth Organ] Used in Ancient Japanese Court Music)，《东洋音乐研究》，第9号。

1　应为卷XXIX。

中国文献对东亚乐器研究的重要性

当我们的祖先尚在未开化乃至半开化的时代所用的乐器，决不能说就如今天世界各地还在未开化或半开化的民族之间所使用着的乐器完全一个样；只能说是在同一条件之下相类似而已。所以，把现今存在着的某种乐器，从其最具原始状态的，以至逐渐显见进步的，按次第排列起来，断定乐器就像这个顺序进展，是不恰当的说法。因为乐器的进化，不和生物的进化一样；人类偶然的一点想法，就可以起相当大的作用。

把东亚现存的各种发展阶段上的许多乐器横连起来，从中去想象乐器进化的纵的历史，这在没有其他资料的时候，作为一种不得已的办法，原无不可。可是在中国的记录里，关于中国本土以外的各地乐器，都往往有着显见其发展途径的宝贵资料。对于中国自己的乐器——也包括起源于外国的乐器在内——其进步或退步的变迁情况，我们可以从中国人的详明记载里得到很多知识。不过，在这种记载里，有如上文所述，其中杂有些附会和误传，使后人不无迷惑；但是古代的记载，尽有透露着亘及数千年各个时代的变迁的，这是我们非常感兴趣的。

因此，我认为利用以中国为中心的乐器文献，而参照各时代的考古学资料来考察乐器的变迁，对于乐器的发生年代以及其发达的过程，必定可以订正许多凭空想象的错误之处。

乐器成长的文化圈

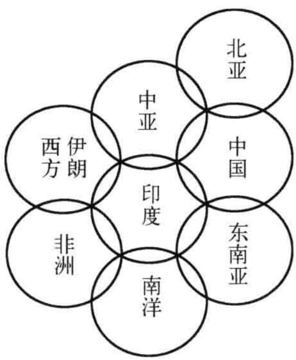
今天存在这个世界上的无数乐器，没有一件不存在着一个发展历史。乐器也如生物一样有它的继承的传统。乍一想，似乎新的乐器，很可以从人类的头脑里翩然地产生出来；可是事实却并不像这样容易。后世的任何乐器的产生，要找一个和别的乐器毫无关联的例子，却绝对不曾有过。并且，所有各种范畴的乐器的原理、原型，都早已在数千年前，几乎就全都被发见了；那以后，只不过是逐步的改造和发展而已。凡有后世的乐器，不论其于今犹存或否，全都是这样。要想创造出一种完全和既存乐器不同范畴的新乐器是几乎不可能的。这等现象在人类的文化上几乎全都可以见到。

东亚及其外围今日现存的无数乐器也是这样，虽有各种不同程度的差异，也无不和过去的乐器有着关联。其中有的是继承着过去数千年来的当地的传统面貌，几乎原封不动地表现着原始时代的朴质；也有的是传自别一地区而毫未加以改变，依样保持着原来的形状；也有的分明是两种以上的文化交流的结果产生出来的混血儿；又还有深刻地交织着其他种种过去的经历的。自太古以迄近代各个时代分化出来的种种乐器，庞杂地并存于今日的东亚各地。这不独是在东亚及其外围如此，其实在全世界这种现象也还到处可见。于是，萨克斯(C.Sachs)博士为了要给这乐器界的混沌整理出一个秩序来，将乐器发展的阶段，大别为石器时代、金属时代和中世纪时代。又从而细分为一共二十三目，想给世界

一切乐器做出一个合理的说明，著述了《乐器的生命和成长》(*Geist und Werden der Musikinstrumente*，1928)一书。这个整理方法中值得注目的是采用了地理研究法。本来就历史时代发生的乐器名称来看，并不一定就能明确其发生地点和传播途径等问题。至于论及史前时代所发生的乐器，便大多只能单凭臆测来说明，很难得到正确的根据。萨克斯博士着眼于同类乐器是怎样分布的，由于其分布的情况，掌握到了一个原理，就是：一种精神的以及物质的文化遗产，常是去其母体文化的中心愈远，就愈益古。例如最古的乐器，在非洲西海岸、北美和南美的广大圆周上的地方可以见到，从而知道它的发生地就在这个圆周的中心地方。这就是他利用地理研究法的要点。

我认为，把东亚乐器分作乐器发展的几个大的文化圈来辨别其所属，是通过乐器来考察音乐文化的潮流所必需的办法，所以我也参照萨克斯博士的意见，把东亚乐器以印度、南洋为外围分成如下几个有关其发展的文化圈，并将各个文化圈的相互关系图示如下：

I　1　中国圈
　　2　东南亚圈
II　3　南洋圈
　　4　印度圈
　　5　北亚圈
III　6　中亚圈
　　7　伊朗圈
　　8　西方圈(亚述、埃及圈)
　　9　非洲圈



自太古时代以来，由于相邻各文化圈的接触而互相保有着的

乐器，常可以从今日的分布地区来还原到这一地区所属的文化圈，不过这并没有强要考定其为这一文化圈所固有的意思。实际上，太古之事本不能一一考查得详尽无余。再在后世的近于原始状态的民族，其所有乐器本来的文化圈，因为参考资料的贫乏，往往难免陷于误断。因此，也不能即以今日的乐器分布地就认为是这个乐器所由发展的文化圈，因为起源地和现存地往往相距甚远。即便是文化落后、墨守古制的民族，也未可即以其今日的状况来整个套定其过去。因此考定乐器所由发展的文化圈，判定每种乐器所属的文化圈，是一个需要深思熟虑的问题。乐器的分类亦如是，决不可以轻易武断，这些都是事先需要好好考虑到的。

乐器分类的简史

乐器的分类，也如生物的分类一样，在辨识其本质与系统上，是一种绝对必要的知识。正唯如此，所要求的是条理井然的全面性的有机分类。如果只是无条理的杂然罗列，那么，有时反倒还有害于事物的辨识。

现在让我们来略谈一下东方的乐器分类史以及近世西方人发展为乐器分类学的经过。

首先，中国早在周朝时代，已经在“八音”的名目之下创始了乐器的分类。就是将所有的乐器，分为金、石、丝、竹、匏、土、革、木八类。在周代，乐器的种类还不像后世那么繁多，而且也都单纯，所以这样的八音分类，就没有发生任何问题。如果改用新的乐器学用语来说，这八音中的土，兼涉及于体鸣乐器和气乐器；金石木大抵都属体鸣乐器，革属皮乐器，竹匏属气乐器，丝属弦乐器。虽不完整，却也适合分类的目的。

可是到了后世，外国传来了奇异的乐器，中国又频繁地加以改造和创制，乐器的种类渐见丰富，制造乐器所须的材料也逐渐地复杂化，于是完全不同系统的乐器，徒以材料上的亲近而在八音中同列于一目，或则相反地同一系统的乐器却因其材料不同而分别列于许多的不同类目之下，遂至发生混乱，便显出八音的原始分类法的不完善了。举笛为例，笛可以用竹造，有时也用铜铁、玉石、木、瓦来制造。于是同一种乐器的笛，徒以材料之不同，在八音分类中则铜铁制者与钟、铎等同属于金，玉石制者与

磬等同属于石，木制者与柷、敔等同属于木，瓦（陶磁）制者与埙、土鼓、缶等同属于土。结果就发生这样一种混乱：应当属于气乐器一个系统的乐器却大部分都分列入了体鸣乐器系统的金、石、土、木各类之中了。

八音分类虽有上述的短处，但中国直到最近代几乎还是没有改变地继承这一分类法。其所以然者，当是没有能从尚古的精神和对于八音的迷信里解放出来，总以为周代之制，就不论音乐、乐器、乐律[1]、乐理，一切都是无上正确的。唐时对于骠国（今缅甸）进贡的乐器，分类时以其不能适合于旧来的八音之目，改为金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角，除去了土、木、石，添上了贝、牙、角。这样，八目虽改，仍还是八音，也率直地表现了当时的人们除了八音之外不能想出别一乐器分类法来，这不失为饶有兴味的事。

要而言之，八音分类的显著缺点，就在于过分重视了乐器发音体的材料，以致同一系统的乐器，也会被列入不同系统的乐器之内，或则受到相反的处理；这样几乎丧失了分类的意义。古时的八音分类法，恐怕不仅为了分类的必要而分类，还相当根据着哲学上的思想而建立起来的。

宋代的陈旸，当其在《乐书》中处理乐器时，将向来的分类，放在沿习以及用途上的大分类之下。就是把上古以来迄于那时的所有乐器（其中也有仅是传说上的乐器）大别为雅、胡、俗三部分，自周以来用于雅乐的乐器归在雅部，起源于外国的乐器归在胡部，而俗部里收罗着周以来不入雅乐的、出自胡部而中国化了的、改良了的、新考查出来的乐器；而在三部之下，各分成金石土革丝竹匏木为次序的八音。这雅胡俗三大部之别，也只是在分

1　原稿重复“乐律”二字，疑系笔误，但未审其由何而误，姑删其复。——译注

别了乐器的主要用途以及乐器的传承系统这些方面上感到崭新而已。马端临的《文献通考》乐考除有部分修正之外，整个是蹈袭这陈旸的分类法。

向来在讨论中国的古来乐器时，一般都采用周以来的八音分类法（虽然也感到它不完备）；但想要通过乐器来探寻过去音乐文化的动向，以乐器为其重要资料的人，还非得根据更科学的有机分类法来识别乐器的大致形式、特征、系统等不可，不然，无论对于考古学遗物，对于古典的质朴的记述，都无从作出正确的判断和批判。

其次，在印度，恰和中国相反，早在一千五百多年以前，就知道了和今日西人的科学分类有一脉相通的（无宁说还是后者所从出的源泉）三大分类或四大分类。例如《戏剧论》（*Nātyaśāstra*）的第十九章，[1] 论的是弦（tata）乐器；第三十章论的是气（suṣira）乐器；第三十三章论的是皮（bhāṇḍa）乐器；各乐器各为集团〔1〕，可见笈多王朝（320—495）[2] 时代已经知道近代的弦、气、体鸣这三大乐器分类法了。另外，佛教经典里还早就见到五种音乐（巴利文 pañcaturiya），乐器分五种类的记载〔2〕，耆那教经典里也见到四种分类的记载〔3〕，这里可以得出结论：印度在当时似乎已经归纳为弦（tata）、气（suṣira）、皮（avanaddha）、体（ghana）四大类了〔4〕。公元 13 世纪的乐书《乐海》[3]（*Saṃgītaratnākara*）就是这样分类的。近世，自从泰戈尔（Rajah S. M. Tagore）的《咒库》[4]（*Yantra Kosha*）以来，名目多少有些不同，但都还依然用着四大分类的方

---

1 或译《舞论》，婆罗多牟尼（Bharata Muni）所著，且应为第二十九章。

2 应讫于 550 年。

3 或译《乐艺渊海》，沙楞伽提婆（śārṅgadeva）所著。

4 原书全名为“*Yantra Kosha: A treasury of the musical instruments of ancient and of modern India, and of various other countries*”，应译为“乐器库藏”。

法。固然，其中也有人解释这四大类的语义不同，以为四大类是二弦一皮一气的[5]，但从语源看来，那分明是用词的错误[6]。这种沿用到今的四大分类，大致可以归为二系统，一为《乐海》系，二为耆那教徒的第二灌顶[1]（Upāṅga）系[7]。

分类的出发点差不多就和印度这种古来分四大类的乐器分类没有两样，而将这四大分类再精细地加以细分为子目者，乃是比利时人马伊翁（V. -C. Mahillon）氏。欧洲的乐器，一向是三分为弦乐器、气乐器、打击乐器的，马伊翁把打击乐器分为体鸣乐器和皮乐器二类，改成了四大分类，这里面必定有个什么样的动机。至少这样的着想，必定有所根据，根据何在？向来一直未有人揭露。第一个对这疑问加以反复钻研的结果，推定马伊翁的四大分类（称为四纲分类）是根据着印度的乐器分类法来的，特别是其中《乐海》系的泰戈尔四分法。揭示这一层蔽覆的，是我故友太田太郎氏[8]。考之以当时的事态，我觉得此说极有道理。

据马伊翁之说，分类的第一义，根据用作发音体的物体性质。大别为：

1. 体鸣乐器（Instruments autophones）——声音出于物体自身的弹力；

2. 皮乐器（Instruments à membranes）——声音出于有弹力的皮膜之振动；

3. 气乐器（Instruments à vent）——声音出于特殊管体的空气流动装置；

4. 弦乐器（Instruments à cordes）——声音出于弦的振动；

1　应为耆那教第二类经典“乌凡伽”（俗语 Uvaṃga，梵语 Upāṅga），意指附肢，即基本经典《十二肢》以外附属经典。下同。

等四纲(class)〔9〕。再因发音体振动的情况或其重要而特殊的机关之所在，分为枝(branche)；更因发音体的构造、形态、性质而细分为部(section)。部亦有时分为亚部(sous-section)，又别设科(famille)来细分这部或亚部。这一套分类术语是依从葛飞脱(Gevaert)的建议，不完全采用植物分类学用语而稍加改变的。

稍后，德国杭波斯脱[1](E. V. Hornbostel)和萨克斯二人增订了马伊翁之说，提倡了更精妙而繁琐的分类法〔10〕。其分类名称如下，次序与马伊翁稍有不同：

1. 体音(体鸣)乐器(Idiophone——Selbstklinger)，
2. 膜(皮)音乐器(Membranophone——Fellinstrumente)，
3. 弦音乐器(Chordophone——Saiteninstrumente)，
4. 气音乐器(Aerophone——Luftinstrumente)。

1和2次序和马伊翁法一样，而3与4互易其序。这一分类法，纲(Klasse)以奏法而分为亚纲(Unterklasse)，以运动之直接或间接而分为目(Ordnung)，以运动的形式而分亚目(Unterordnung)，唯第三纲的弦乐器不能因奏法而分亚纲，所以另作特殊的细分。这个分类，甚为精密巧妙，可是弦乐器的细分法和第一纲体鸣乐器、第二纲皮乐器方式不同，虽说不得已，究竟是一个自身矛盾。又第四纲气乐器的细分，没有记述，也不和他纲同格。虽说如此，在迄今出现的分类法中，还是最好的科学的乐器分类法，为多数学者所信奉，现在全世界的音乐研究所、博物馆，颇多采用这一分类法来编乐器的目录，关于乐器的各种著作以及目录等，无不或多或少受着它的影响。

乐器分类法要达到生物分类学程度的境地，还须相当的岁

1 今通译霍恩波斯特尔。

月。不用说，必须依靠比较研究过去曾有的和现存的所有乐器而无遗，然后乐器分类学才能逐渐达到完善。所以在上述的各种分类法之后直至今日，各国之间诸学者不断有种种分类法的提案。即便上述的萨克斯博士本人，也后来在其《乐器的生命和成长》里，又提出有通过人类的进化和文化发展的阶段，而在新构想之下提出来的乐器新分类法；凡为四纲二十四目〔11〕：

1. 体鸣乐器(Idiophone)　　10 目
2. 气乐器(Aerophone)　　4 目
3. 皮乐器(Membranophone)　　4 目
4. 弦乐器(Chordophone)　　6 目

稍稍变更了旧法的次序，第四纲气乐器挪在第二，这当是基于乐器发生的顺序而改的。其他近来学者提倡的分类法，是在过去二十余年间出现的。按年代说来，首先有法国的舍夫纳(A. Schaeffner)博士划时期的二大分类法〔12〕：

1. 固体振动乐器(Instruments à corps solide vibrant)
2. 空气振动乐器(Instruments à air vibrant)

这一分类法是将杭波斯脱-萨克斯(Hornbostel-Sachs)分类法的体鸣乐器、皮乐器、弦乐器总括于 1，而单以气乐器为 2。任何乐器，既然都由于物质振动而发音，则舍夫纳博士的以发音的物理差异为乐器分类的基础，确是妥当的见地。不过一方面由于重视发音物质(木、金、石、骨、贝、角、陶、弦、皮等)，构造相类的乐器唯以质之不同，便在乐器分类的细目里分离开，各入其同质之目，因此不免于烦琐，显得不十分统一似的。然而舍夫纳分类法的根本方针是甚为合理的，对于新的乐器分类学的启发甚多，这是不能否定的。

其次有瑞典的诺林(T. Norlind)博士提倡生物学式的三界

分类[13]：

1. 体鸣乐器(Autophone)(自发音)

2. 气乐器(Aerophone)(气发音)

3. 弦乐器(Chordophone)(弦发音)

这也是总括杭波斯脱-萨克斯分类法的体鸣乐器、皮乐器于马利翁的第一纲冠以自发音(Autophone)一名，而统以界、门、纲、目、科、类、亚类的组织，类分一切乐器，一共分为三界五十科。大致可以说是马伊翁和萨克斯分类法的一个变种。

又有摩西尔(Moser)氏，于萨克斯分类法加了空鸣乐器(Aether)一纲而为五纲[14]：

1. 自鸣乐器(Idiophone，Autophone＝Selbstklinger)

2. 膜鸣乐器(Membranophone，Fellklinger)

3. 弦鸣乐器(Chordophone，Saitenklinger)

4. 气鸣乐器(Aerophone，Luftklinger)

5. 空鸣乐器(Aetherophone，Aetherklinger)

最新的有英国戛宾(F. Galpin)氏，也是在旧有的四纲之外增加了电乐器一纲而为五纲的[15]：

1. 自鸣乐器(Autophonic instrument，Self-vibrators)

2. 皮鸣乐器(Membranophonic instrument，Skin-vibrators)

3. 弦鸣乐器(Chordophonic instrument，String-vibrators)

4. 气鸣乐器(Aerophonic instrument，Wind-vibrators)

5. 电鸣乐器(Electrophonic instrument，Electric-vibrators)

近世西人对乐器的科学分类法，有如上述，都是马伊翁分类法一系的发展变化。今后当陆续有钻研前人的劳绩而考出更妥善的新分类法来。随着今后研究的进展，对所有的乐器将愈益明了其发展的途径和情况，分类法亦必有达到今日生物学分类那样的

境地之日。

这本书里所用的乐器分类法就大分为四纲，而细目大致仿效萨克斯和舍夫纳二家之例，傍取上述各家中我认为妥善之点，复以我的私见来适当加以折衷。此中意见，别有论述。四纲的次序如下[16]：

1. 体鸣乐器——(Idiophone)
2. 皮(鸣)乐器——(Membranophone)
3. 弦(鸣)乐器——(Chordophone)
4. 气(鸣)乐器——(Aerophone)

近世的乐器分类法提案年表

1880——马伊翁案(Mahillon)

1914——杭波斯脱-萨克斯案(Hornbostel-Sachs)

1928——萨克斯案(Sachs)

1931——舍夫纳案(Schaeffner)

1932——诺林案(Norlind)

1935——摩西尔案(Moser)

1937——戛宾案(Galpin)

原注

〔1〕 沙尔玛版(Batuk Nāth Sharma ed.)《戏剧论》(*The Nāṭya Śāstra of Bharata*)，1929——卷XXIX(弦乐器用法[tatātodyavidhāna])，卷XXX(气乐器用法[suṣirātodyavidhāna])，卷XXXIII(鼓乐[bhāṇḍavādya])。葛洛绥(J. Grosset)："印度，音乐全史"(Inde, Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'a nos jours)，《全书历史编》，卷I，第341、353、358页。

〔2〕 五种音乐(pañcaturiya)：1. 单面鼓(ātata)、2. 全革(ātata-vita)、3. 双革(vitata)、4. 打(ghana)、5. 气(suṣirā)，这几个译语，根据后世的解释(12 世纪的《名词灯》)，三个革之中，当有一个革是弦。五种音乐，出于巴利文《杂阿含经》[1]，卷 I，第 131 页。

〔3〕 Aṅga III，2，31[2]——1. 皮(tata)、2. 弦(vitata)。下位分类：1. 金属体(ghana)、2. 气(jhusira)(《灌顶》[Upāṅga]所说，则此等总括着四种，名目俱同)。葛洛绥(Grosset)："印度"(Inde)，卷 I，第 341 页，注 3。

〔4〕 参看葛洛绥："身毒的乐器四分类"(Division hindoue des instruments en 4 classes)，"印度"，第 341 页。

〔5〕 沙身陀罗(Shahindra)：《印度音乐》(*Indian music*)。斐齐-拉哈民(Atiya Begum Fyzee-Rahamin)：《印度的音乐》(*The music of India*)则云：1. 拨弹弦乐器(tut)，2. 弓擦弦乐器(betat)，3. 鼓(ghun)，4. 气乐器(sekhar)。

〔6〕 tut 出于 tata，betat 出于 vitata，ghun 出于 ghana。近世威拉特(Captain N. A. Willard)的《印度斯坦音乐论考》(A Treatise on the Music of Hindoostan)，收在泰戈尔(Tagore)编的《印度音乐论丛》(*Hindu music from various authors*)，1882，还是依从古义解释的：1. tut = 弦、2. bitut = 鼓、3. ghun = 体、4. sooghur=气。第 93—94 页。

〔7〕 太田太郎：《作为马伊翁四纲乐器分类法的渊源来看印度的乐器分类法》，《田边先生还历纪念东亚音乐论丛》，第 150 页。

〔8〕 又：同上书，第 154—156 页。

---

1 应为"相应部"，作者兹引巴利圣典协会本。

2 具体所引处不详。Aṅga 者，译音安伽，支也，肢也。此当指耆那教圣典《十二肢》。

〔9〕 马伊翁：《布鲁塞尔音乐学校乐器博物馆藏品详解》（*Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*），卷 I，1880；这卷 I 的 1896 年以后各版，以及续编，均已听从葛飞脱的意见，类目的 class（纲）、famille（科）、espèce（种）、variété（属）改为 class（纲）、branche（枝）、section（部）、sous-section（亚部）了。

〔10〕 杭波斯脱和萨克斯合著：《乐器分类学》（Systematik der Musikinstrumente），见《人种学杂志》（*Zeitschrift für Ethnologie*），卷 XLVI 第 45 号，1914。

〔11〕 萨克斯：《乐器的生命和成长》（*Geist und Werden der Musikinstrumente*），第 278 页以下。

〔12〕 舍夫纳：《乐器分类新法》（D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique），《音乐评论》（*La Revue Musicale*），1932，第 215—231 页。又：《乐器分类新案》（Projet d'une classification nouvelles des instruments de musique），《脱罗卡第人类学博物馆馆刊》（*Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*），第 1 号，1931，第 21—25 页。又：《乐器的起源》（*Origine des instruments de musique*），1936，第 371—377 页。

〔13〕 诺林：《乐器分类学》（Musikinstrumenten systematik），《瑞典民族音乐杂志》（*Svensk Tidskrift för Musikforskning*），1932。

〔14〕 摩西尔：《音乐词典》（Musiklexikon），《乐器》（*Musikintrumente*），1935（据太田太郎指示于我的）。

〔15〕 戛宾（Galpin）：《欧洲乐器读本》（*A Textbook of European Musical Instruments*），1937（这也是太田氏指示我的）。

〔16〕 四纲分类的译名，根据太田太郎的意见；此外也还有受教于他的地方。

乐器各部的名称

本书在讨论乐器之中，关于各部名称，如体鸣乐器和皮乐器，都无须画图，而于弦乐器和气乐器，其中有一些不免是文字所难于说清楚的，虽属蛇足，添附了一些图画。这里仅列举一些要点。

弦乐器的各部名称，因乐器而不同，如琴与琵琶，各有其独特的称呼。如采用一般共通的名称反倒不易通晓；今于琴概用旧称，其余齐特拉琴(Zither)属的，均用筝的名称；于诗琴(Laute)属的，则用琵琶、阮咸的名称。

据日本乐家的旧传，诸乐器的各部名称是入微入细的，今除必要名称之外，概从省略。

琴、筝之类，近奏者右手的一端为头，另一端为尾。琵琶、三弦之类，以左手把持的一端为头。

槽，本是容器之名，这里用来称呼弦乐器的共鸣箱部分。因之琵琶的槽与筝的槽，面背的位置正好相反。

如琵琶、阮咸、三弦等诗琴属的柄部，一般称为颈或项。正确说来，前面是颈，后面该叫项，又头部向后屈的，与其称为曲颈，不如称为曲项，其不屈者也一样，还是称为直项比较合乎字义。

柱之称亦复如是，筝、瑟用的可动之柱，和琵琶、卧箜篌用的固定之柱，截然有别。后者毋宁称为栈柱较妥。

琴的轸和琵琶、三弦等的轸，形制不同。箜篌用绦轸，与前

二者又大异，然而三者的用途，只是一个。

有簧的气乐器中，有(a)通打簧(Durchschlagzunge＝自由簧)、(b)上打簧(Aufschlagzunge＝单簧)、(c)打合簧(Gegenschlagzunge＝复簧)三种，须用图画来表示其构造机能，就容易理解了。

笙、竽的管侧，穿有长方形的孔，日本乐家谓之屏上，中国称为山口。又日本于其匏部，古称豆保(tsubo)，字或作壶(壸)作坪，近世以来称头，不另作图画。

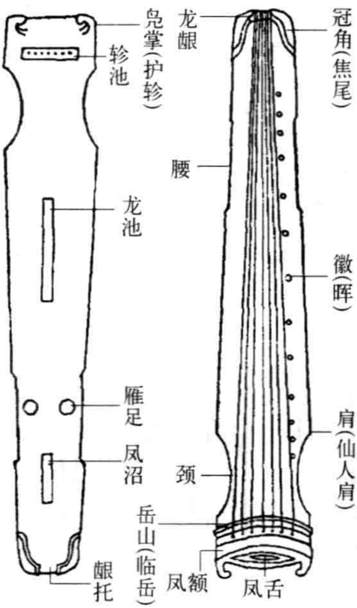


图1　琴的各部名称

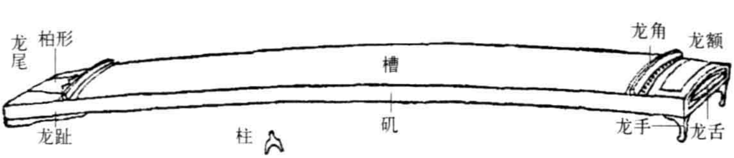


图2　筝的各部名称

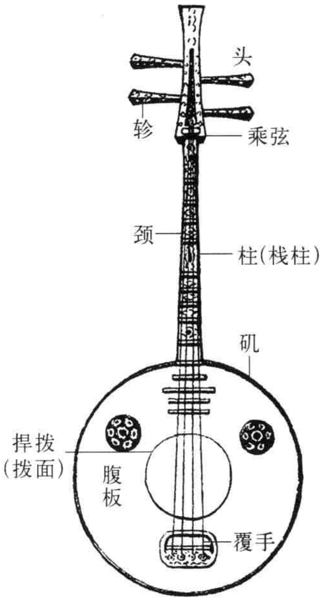


图 3　阮咸的各部名称

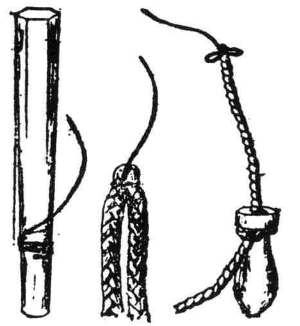


图 4　轸三种　〔右〕琴轸
〔中〕箜篌绦轸　〔左〕琵琶轸

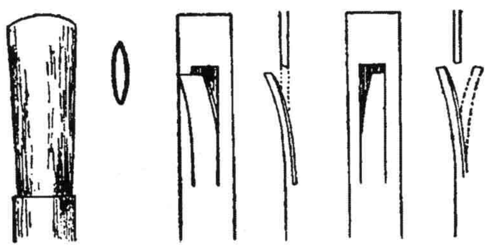


图 5　簧三种　〔右〕通打簧(自由簧)　〔中〕上打簧(单簧)
〔左〕打合簧(复簧)

引用文献的简称

本书中（尤其是注解中）频繁引用的文献书名未免冗长；兹为便于称举，各为制定一简称如下：

沽朗（M. Courant）：“中国古典音乐的历史研究”（Essai historique sur la musique classique des Chinois），收在《音乐百科全书》（*Encyclopédie de la musique*）的《历史编》（*Histoire*）中，1913；——简称为“中国古乐史研究”。

戈岱斯（Coedès）、斐诺（L. Finot）及高鲁别夫[1]（V. Goloubew）：《吴哥的瓦忒[2]神祠》（*Le Temple d'Angkor Vat*），七卷，1929—1932；——兹简为《瓦忒》。

杜富尔（H. Dufour）：《吴哥托姆宫舞殿[3]：浮雕》（*Le Bayon d'Angkor Thom：bas-reliefs*），1910；——简为《舞殿》。

福开森（J. Fergusson）：《树与蛇的崇拜》（*Tree and Serpent Worship*），1868；——兹简为《树与蛇》。

格利菲次（J. Griffiths）：《阿旃陀佛窟中的绘画》（*The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajantâ*），1896—1897；——兹简为《阿旃陀》。

葛洛绥（J. Grosset）：“印度，音乐全史”（Inde，Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'a nos jours），收在《音乐全书》

---

1 冯承钧译作郭鲁柏，今或译戈鹭波。
2 今通译吴哥窟。
3 “吴哥托姆宫”今通译大吴哥或吴哥城；“舞殿”今通译巴戎寺。

(*Encyclopédie de la musique*)的《历史编》(*Histoire*), 1913；——兹简为"印度"。

格林威德[1](A. Grünwedel)：《中国新疆的古佛寺》(*Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*)1912；——兹简为《古佛寺》。

克龙(H. J. Krom)及范厄布(Van Erp)：《婆罗浮屠备志》(*Beschrijving van Borobudur*), 1920—1931；——兹简为《婆罗备志》。

拉维尼亚(A. Lavignac)编辑：《音乐全书》(*Encyclopédie de la Musique*)。《历史编》(*Histoire*)1913—1922；——简为《全书历史编》；《乐器编》(*Instruments*), 1927；——简为《全书乐器编》。

黎曼士(C. Leemans)：《爪哇岛上的婆罗浮屠》(*Bôrô-Boedoer op het eiland Java*), 1873；——简称为《婆罗》。

摩尔(A. C. Moule)：《中国的乐器和其他响器的名录》(A List of the Musical and Other Sounding-Producing Instruments of the Chinese), 1908, 载在 *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*；——简称为《中国乐器》。

伯希和(P. Pelliot)：《敦煌石窟》(*Les Grottes de Touen-Houang*)；——简称为《敦煌》。

萨克斯(C. Sachs)：《乐器的生命和成长》(*Geist und Werden der Musikinstrumente*), 1928；——简称为《乐器生命》。

又：《缅甸及阿萨姆的乐器》(*Die Musikinstumente Birmas und Assams*), 1917；——简称为《缅阿乐器》。

1 今通译格伦威德尔。

又：《印度及印度尼西亚的乐器》(*Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*)，1922；——简称《印度、印尼乐器》。

耶士丹尼(Gh. Yazdani)：《阿旃陀，从单色照片上看阿旃陀壁画的色彩》(*Ajanta, The Colour on Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes based on Photography*)，图版 4，1930—1955；——简称为《阿旃陀壁画》。

黑泽隆朝：《泰乐器的调查研究》，1941；——简称《泰乐器》。

第一章　体鸣乐器

铜钹的语源

相击乐器的铜钹，名称虽则已经完全中国化，但谁都知道原是一种外来的乐器。不过，谁也没有注意到：这名称的“钹”字，也还是个外来语的一部分讹音。当初并未有这钹字，多用的是同音的别字；到后来才采用钹字来作为正字的。现在我想以这乐器名的语源为中心，略述我的所见。

铜钹是铜制的同形两片为一对，用来相对拍打的相击乐器；可以看作从拍手分化出来的乐器之一。所值得注意的是：这乐器在古代印度称为 tāla(打拉)，和巴掌、手掌是个同义语。考这一乐器的起源，本出自西亚细亚；中国典籍里也都说是西域传来的。很早在埃及、叙利亚，其次在波斯、希腊、罗马等古代的文明国家，都曾有过形制和中国所用铜钹相同的乐器〔1〕。在东方是首先见于印度，既而见于中央亚细亚，然后才传到中国。

首先，在印度的考古学遗物上出现的，以巴尔胡提(Bharhut)浮雕〔2〕为最古。自阿旃陀壁画〔3〕以来则频繁出现，而爪哇、柬埔寨等印度文化的东渐地区，到处都可以在古图像里见到这乐器。其种类之多：从直径 4—5 厘米的小型以至 30 厘米以上的大型，有好几等；形状也有皿状的，也有铃状的，还有一些是否应称为铜钹，尚待乐器学上加以考虑。

又在印度西北的犍陀罗，有浮雕作直径 20 至 25 厘米的大型例[4]（图 6）。其次，在中亚龟兹故址，也见到小型的钹[5]。

再来看看中国，唐以前的遗物甚为缺乏，而在唐代的明器及唐宋间的敦煌壁画[6]里，可见到形制和当时文献所载相一致的极普通的形象。至于近世，以大小形制之殊而冠有特称的铜钹类，也都与唐代所知者大同小异。

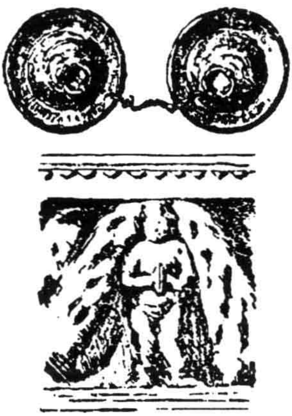


图 6 铜钹

〔上〕希腊（金斯基[Kinsky]）

〔下〕犍陀罗雕刻，纳妥出土（布尔吉斯[Burgess]）

至于传入中国的肇始，虽无确证，至少作为乐器之名，是在东晋时代就已经知道了，这通过佛教经典类来看就很明显。例如《法显传》的醯罗城（今 Hiḍḍa）条有“敲铜钹”之类的记载；鸠摩罗什译《妙法莲华经 · 方便品第二》有：“箫笛琴箜篌，琵琶铙铜拔”等，在唐代编纂的佛书里可以见到，而据唐代的训诂家所说，可知起初只是用拔字或跋字来作这乐器之名的，钹是这乐器充分中国化了之后才专为此乐器的名称而新造出来的字。唐慧琳《一切经音义》云：

铜拔，亦为跋。……有作钹，无所从也。[7]

又云：

铜钹……古字书无钹字，近代出也。《字统》云：乐器名也。[8]

又云：

铜钹……《考声》云：钹，乐器名。……《经》从金作钹，俗字也。[9]

这样明白交代拔、跋才是本字，而钹乃是俗字。这么说来，仅一个拔字或跋字，在中国话里显然并没有乐器的意义；从此可以推知，大概是一种外来语的部分字音的音译，殆无疑义了。固然，这字音的原语应当拟以何种语言，因为译语过于简短，遽难考定。然而原语决不像是梵语一系的语言，在梵语里找不出音近古韵拔或跋的相击乐器之名。《法华经》里译作铙或铜钹的原字，乃是 tāḍa，或 jhallarī(rillari)，和拔、跋字音完全不相类似。既然用拔、跋等不像是为了翻译经典而临时新造出来的字，可见中国是早已知道有这种乐器的，并不是译经的专用术语。汉译经典，常常随时借用中国固有的乐器名来翻译，是其一般原则，那么这也不过是鸠摩罗什当时，并不考虑《法华经》原文的 tāḍa，jhallarī，或其龟兹译语而采用了铙、铜钹之名，来译这一种体鸣乐器。如此说来，这铜钹一语，一定是东晋时代已经通行的语词，遂至出现于译经或《法显传》里的；从此也可推知这种乐器，或是关于这种乐器的知识，在中国是东晋以前就早已有了的。

可是这拔、跋字，一离开铜字，便不能成为乐器的名称，有这么一种不便；又由于这乐器是金属制的，因此新造出一钹字来，此事当在唐代以后。《隋书·音乐志》里还用拔字，《旧唐书·音乐志》蹈袭《隋志》作拔；到《六典》、《通典》以及字书，即上述慧琳所引用的《字统》、《考声》里，才见到钹字。《字统》、《考声》都是中唐时编撰的字书〔10〕；据此，则钹字之入于字书的年代盖在唐时，由于民间已经通行此字，所以才收在字书里的。

六朝中期以来，西域诸乐陆续由龟兹、天竺、康国、安国等地传入中国而成为隋唐时宴享之乐，铜钹即被用在此种宴乐中；唐时则在西凉乐、高丽乐以至其他扶南乐、燕乐中亦无不用

之[11]。在燕乐里还有正铜钹之称。据陈旸说，铜钹有正与和之别。其《乐书》正铜钹条云：

唐之燕乐，清曲有铜钹相和之乐。今浮屠氏清曲用之，盖出于夷音也。然有正与和，其大小清浊之辨欤？

大概正要比和来得形体大、音阶低，而正和两种铜钹之音是相为配合的。这正如康国乐、安国乐的细腰鼓之有正和二种合成一副，是一样的道理。关于唐代的铜钹形制，《通典》里说得很清楚：

铜钹，亦谓之铜盘，出西戎及南蛮。其圆数寸，隐起如浮沤，贯之以韦，相击以和乐也。南蛮国，大者圆数尺。

《律书乐图》所述，略同于此[12]。但是也有略异其形容之文献。例如孙缅《唐韵》云：

钵，乐器，形如瓶口，对而击之；出自西域。

慧琳《一切经音义》则云：

铜钹……形如小瓶口。(十七)

铜钹……以铸成二枚，形如小瓶盖。(十一)

铜钹……形如小叠子，有鼻口；相击以和乐也。(三十一)

当时的铜钹，见于图像的，差不多全是上面所说的那种形制的。另外，在唐时的龟兹乐部，似乎又别有一种特殊的铜钹。口径短小，宛如杯形的。据《新唐书》里所说，贞元中骠国进贡的乐器之中称为铜钹的，就像是这种龟兹部的铜钹。

又，佛家的惯习，称铜钹为铙。这似乎在宋代已经通行了。《文献通考》云：

铜铙，浮屠氏所用浮沤器。小而声清，世俗谓之铙。其名虽与四金之铙[13]同，其实固异矣。

由此可知，这就是后世铙钹(钵)名称的先声。《僧史略》云：

初集鸣铙钹[14]，唱佛歌赞。

周汉时的无舌铙，后世转用于钹，正如周汉的钲[15]唐代以及日本转用于钲鼓之类[16]的结果相似。尽管有着铜钹之名，而又称为铙，为铙钹，盖由于鸠摩罗什译的《法华经》所谓“铙、铜拔”之语，不知几时，当做了同制的乐器，后世误成一器之名，遂形成了铙钹这样一个成语。

清代恢复隋唐以来的新夷乐部，用各种大小铜钹，其中铙与钹分别得极细。今据《大清会典图》(三十四)列出铜钹类的名称与大小成一表如下：

名　称	面径(×符号者口径)	用　　途
钹	0.648　单位：尺	铙歌大乐　铙歌清乐　凯旋铙歌乐
大和钹	1.18	
小和钹	0.79	同上
铙	1.2	凯旋铙歌乐
星	×0.18(深0.1)	凯歌乐
拍且尔	0.6	番子乐
达拉	0.21	廓尔喀乐
结莽聂儿布	0.35	粗缅甸乐
接足	×0.18(高0.1)	细缅甸乐

近代戏剧音乐里，则有大钹、小钹、铙钹、齐钹、钗锅、星儿等等，因戏剧的种目而所用不同。

铜钹的传入日本，经由三韩(今朝鲜)，大概还在唐乐传来以前。据《西大寺流记资财帐》(宝龟十一年[780]，可知奈良时代(710—794)的高丽乐里，和唐乐一样，采用这种乐器，那里面所记的名称是铜钹子。但因平安朝的伎乐里采用这乐器，就推想7世纪初叶伎乐的传入当初就已用它，那却是错误的说法。奈良时

代的伎乐里并不用铜钹而用钲盘。铜钹在平安时代(794—1192)，除了称为铜钹子〔17〕之外，还有铜拔子〔18〕、铜拍子〔19〕、铜钹〔20〕、铜钵〔21〕等的名称，特别通用为本名的是铜拍子。铜钹子之称，出于《律书乐图》，由于字音和用途的类似而讹为铜拍子，从而再讹为土拍子。日本雅乐里，除了迦陵频的舞执铜钹之外，其余很少使用。此外，延年舞里也用到它。后世作为佛寺的专用乐器，而以铙钹之名保持着它的传统。近世的剧场里，作为下座(geza)音乐的乐器，名为 chappa，用以取得特殊的舞台效果。在江户时代(1603—1867[1])，又曾经传来了中国明、清系统的，用了一个时期，明治之后衰微了，今天只有长崎等地方还有一部分仅存。



图 7 铜钹
东大寺铜灯笼浮雕

要而言之，铜钹是西域系统的乐器，钹字是肖外来语音的，起初借用拔、跋字，后来创制钹字作为这乐器的名称。从文献上看来，这新字是唐代所造。这乐器后来以大小、形制、用途的不同而产生了种种异称。

原注

〔1〕 萨克斯：《乐器生命》，第 149—150 页。

〔2〕 肯宁汉(Cunningham)：《巴尔胡提塔》(*The Stûpa of Bharhut*)，图版 Ā7。

〔3〕 格利菲次：《阿旃陀》，图版 6、13、60、75、105、108；布尔吉

1 应止于江户开城，时当 1868 年。

斯(G. Burgess)：《印度的佛窟》(*The Cave Temple of India*)，图版 XLX；耶士丹尼(Yazdani)：《阿旃陀壁画》(*Ajanta, The Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes based on Photography*)，第 I 部，图版 XII、XIII、XVI、XVIII；第 III 部，图版 LXVII；第 IV 部，图版 LXIII 等。

〔4〕 布尔吉斯(Burgess)：《印度的古迹》[1](*The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India*)，图版 120(图 2)(纳妥[Natthu]寺址出土)。

〔5〕 格林威德(Grünwedel)：《古佛寺》(*Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*)，图 360；又《古库车》(*Alt-Kutscha*)，图版 XXX、XXXI。

〔6〕 伯希和：《敦煌石窟》，图版 LXXIX(第 46 洞)，LXXXIV(第 51e 洞)；《敦煌壁画集》图 12(北魏)，图 47、48(唐)。

〔7〕 《一切经音义》(二十三)[2]，《妙法莲华经》。

〔8〕 《一切经音义》(十七)，《大乘显识经》。

〔9〕 《一切经音义》(三十一)，《佛说如来智印经》。

〔10〕 希麟《续一切经音义序》云："圣大历中，命孝廉尘颜传经、国子司业张参等，刊定五经文字正体。后有《字统》、《字镜》、陆氏《释文》、张戬《考声》……《韵略》。述作既众，增损互存。并乃傍通三史，证据九经。"

〔11〕 《隋书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》、《旧唐书·音乐志》、《通典》、《六典》。

〔12〕 《和名抄》引《律书乐图》云："铜钹子出自西域。无柄，以皮为纽，相击以应节。今夷乐多用之。"

〔13〕 《周礼》郑注云："铙如铃，无舌，有秉。执而鸣之。"

---

1 应译"印度古迹、佛寺及佛像"。

2 应为卷二十七。

〔14〕　《正字通》云："铜钹，今铙钹也。"

〔15〕　《周礼》郑注云："镯者钲也，形如小钟"。《后汉书·平帝纪》应劭注云："钲者铙也，似铃，柄中上下通"。

〔16〕　《通典》云："近代有如大铜叠，悬而击之，以节鼓，呼曰钲"。

〔17〕　《安祥寺资财帐》，《观世音寺资财帐》。

〔18〕　《观世音寺资财帐》。

〔19〕　大神惟季：《怀中谱》，《狮子》注，《教训抄》。

〔20〕　《教训抄》：《和名抄》引孙缅《唐韵》。

〔21〕　《和名抄》引《唐韵》。

鸣子与护花铃

鸣子(日语 naruko)是禾稻结穗的时候，田野上惊鸟所用。因风传韵，也不免于今古的变迁。古来那种朴素鸣子的风姿和声调，如今渐渐地见不到了，随时所见的只是吊宕个煤油桶，或是洋铁空罐，内中安装上个摆(舌)，形状既鄙俗，声响又难听。这鸣子是日本农家上古以来作为实用品的一种乐器。其起源虽尚有待于考察，这里摭拾别国同此用途的东西来一并谈谈。

为了避免鸟兽加害于农作物，先民曾煞费苦心。这种苦心就表现在栅、网、案山子(kagashi)、鸣子等上。要而言之，鸣子是设有音乐装置的惊吓鸟兽的工具。古时形制如何，未见明白记载，不得其详；当鸣子这名称未出现以前，有所谓 hita 者，意思是引板(hikiita)的简音，从这简称推测，虽未必与后世的鸣子形制相同，但可以推知它也是一种用绳悬挂板片而使其作响的装置。《拾穗抄》里解释这 hita 的话：

添板于木，附之以绳，引动辄作响，所以惊鹿者也。

说这 hita 是普通用来惊鹿，以防其为害的。此语早见于平安朝的物语、和歌。例如《源氏物语》“夕雾”卷里，描写着秋深时节，鹿来篱边，拉动 hita 来惊吓它；“手习”卷里也描写着年轻女子们拉动 hita 来遣兴的情景。由此可以想象在山间田间，相择要处布置下 hita，而躲在远处拉绳使响。又大江匡房(《新古今集》[五])、能因法师(《词华集》[八])、藤原兼宗(《千载集》[五])

等的和歌，吟咏秋景，常提到这 hita。此语在镰仓时代(1192[1]—1333)以后，犹以古语仅存，而一方面出现了个代替它的鸣子新词。其文献始见，未知何典，但在《建礼门院右京大夫集》里，两次见到述及鸣子，则平安朝末，镰仓初期(南宋孝宗时代)确已有此语词了。

普通所知的鸣子形制，近世以来，原理上几乎没有变化。《和汉三才图会》(三十三)[2]云：

案鸣子，以方尺许板，小竹管列挂板两面。钓之圃中。张绳于四方。如鸟雀来时，以绳引之，则鸣而鸟惊去。故名引板，名鸣子。

这里所说与我幼时所见大致无差。不过这个乐器，不像奏乐的乐器有一定的形制，其板的大小，振子(舌)的质与数，以及板上挂振子的方法，都由造作者的随意制作，书中所记是挂在板的两面，而实际上还是挂在一面的较为常见(图 8)。

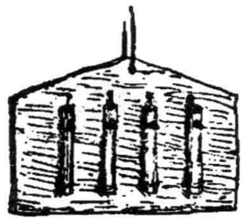


图 8 鸣子

近世以来，鸣子差不多只是在秋季稻子成熟时期，用来恐吓鸟雀的；而惊鹿的装置，在今天只能偶尔见到。那就是京都市诗仙堂庭园里的所谓僧都(sōzu)或添水(sōzu)[3]。现存的是个长约一

1 今多以 1185 年为镰仓朝之始。

2 应为卷三十五。

3 僧都本是“案山子”的别名，据云“汤川寺玄宾僧都始作”，故名；添水，亦案山子别名，“山田惊鸟之物也”。案山子(kagashi，kagase)，束稻草作人执弓矢状，插山田间以惊鸟雀，言其安之于山而按察山田者也。*——译注

* 案山子即稻草人；“僧都”本读如“sōdo”而转“sōzu”，恰“添水”亦读“sōzu”，辄两相纠混。“案山子”读如“kakashi”、“kagashi”，则又训“鹿驚し”，惊鹿之谓；或曰“kagashi”，嗅也，臭也，盖先民烤肉而刺诸木上，树于田中，以臭逐兽故名。

米，径约九厘米的大毛竹管。以此为容器，注以水，水满时便会自动地泻出，借泻水的反作用力，便使其体的一端敲击设计好的石头而发出响声(图9)。这原是装置在山间溪流旁边，用以惊吓鹿或野猪，不使其走近田圃的设计，而诗仙堂的乃是创设人江户时代隐士石川丈山用以满足其风雅嗜好之作。《僧都诗并序》云：

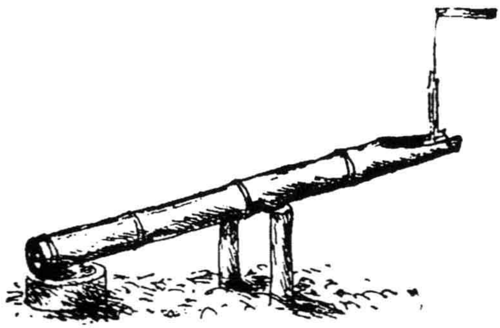


图9　僧都(诗仙堂)

爰有农器，名之添水。添水者僧都也。《古今集》所载山田僧都，盖是矣也。

在庭园一隅，引泉以竹，泉水点滴入竹，反响宛如转珠，音逐步升高，至于其极，而一瞬泻出其水，豁然作砧杵之音，其声四播。坐在堂内，听起来真有忘却身在俗尘之感。

那么，中国有没有像日本的鸣子或添水之类呢？我不幸毫无所知，只好不谈，但知古有风流贵人，花开时虑鸟雀啄花，引金铃之绳以惊之的故事。《开元天宝遗事》云：

花上金铃。天宝初，宁王日侍，好声乐，风流蕴藉，诸王弗如也。至春时，于后园中，纫红丝为绳，密缀金铃，系于花梢之上。每有乌鹊翔集，则令园吏掣铃索以惊之。盖惜花之故也，诸宫皆效之。

虽是小说家言，却也是可能的事。这金铃也起着一种鸣子的作用。

类似这样的话，在佛教文学里也可见到，怕也显示着古印度的风习片鳞。如《贤愚因缘经》卷十《善事太子入海缘品》(五十)云：

园监语言：汝苟欲看，虽复无眼，当作方便。多作细绳，系诸树端，以诸铃物，连系相着，展转相牵。汝捉一头，若闻有声，汝便顿绳，鸚鹉惊怖，无缘得住。

这是个盲目而零落的太子，受教于父王的宫园吏人，牵铃绳以吓鹦鹉的一段话。本经原典已无存，但这里的铃的梵语，一定是ghaṇṭā，或是kiṅkiṇī，二者必居其一。

印度尼西亚到底是个稻的原产地，故与鸣子那样的农用乐具，缘分也深，自是当然的。爪哇、巴厘(Baly)的农民之间，稻熟时候，竿上系木铃，附以长绳，摇动如鸣子；或于竿头附以借风车之力而使竹管自动的发音装置，用来驱逐鸟雀。西里伯[1]（苏拉威西）常见到田地周围悬挂一种机巧的乐器叫 pong-pong，因风打响竹管的一侧〔1〕。印度尼西亚各地以及靠近非洲东岸的马达加斯加岛，不用上述的木铃，而以数根长短不同的竹管为发音体，挂在斜系于竿头的小棒上，下方另系一横棒子竿，借风力或从远处牵绳来摇动起来，一排竹管便打击下方的横棒而发音，用以惊鸟。竹管有长有短，打鸣起来能发出各种高低不同的声音。爪哇有名的竹制乐器 angkloun〔2〕的真正起源，大概就是这种惊鸟，这是舍夫纳所倡说的〔3〕。想起 angkloun 的清妙音声，迥不似其形的朴素，可以推知这些惊鸟的发音，也必是可听的了。

---

1 今通译西里伯斯。

由上文借风力的竹管惊鸟联想到的，有马来人的风笛（buluh ribat）。那是粗竹各于靠近节处开着种种的孔，悬之于乔木，以为夜里回家穿过密林的音响路标。萨克斯博士说[4]在这种情况下利用音响，欧洲人是尽可能选用难听的，而印度人却以美来净化其利用目的，所以 Vogelscheuche（惊鸟）成为 Äolus（风神）的 Xylophone（木琴），即风的鸣子。

印度尼西亚的鸣子，与日本的鸣子，虽各别为器，但不无一脉相通。都是以稻为农耕的主要产物的国家，利用鸣子的习俗之暗合，也令人特别感到兴趣。日本的鸣子，说不定还是在很古很古的时代，和南方稻的栽培法一同传来的惊鸟技术的传品，又在悠久的期间里民族化了的。

原注

〔1〕 高岱恩（W. Kaudern）：《西里伯的乐器》（*Musical Instruments in Celebes*），第 97—98 页，图 51。

〔2〕 舍夫纳：《乐器的起源》，图版 IV(2)；萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 46 页，图 29；君士德[1]（Kunst）：《爪哇的音乐》（*De toonkunst van Java*），图版 116、127(a)；黑泽隆朝：《婆利岛的 angkloun 音乐》[2]，《东洋音乐研究》，卷 II 第 2 号。

〔3〕 舍夫纳：《乐器的起源》，第 102 页，图版 IV(1)（马达加斯加[Madagascar]）。

〔4〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 148 页以下，他命名这风笛为 Äolspfeife。

---

1 今通译孔斯特。

2 婆利岛即巴厘岛。又 angkloun 拼写通作“angklung”，或译“昂格隆”。

塔庙用风铎的习俗之东传

佛寺的堂阁塔庙檐头，常见到大型的风铃宝铎，微风拂之即响，有时在松籁之中，听出锵锵的音韵。这种堂塔宝铎的起源如何，让我们来回顾一下。

古印度风习，将铃铎之类与幢幡璎珞一起悬挂于佛寺的塔庙，以为庄严之具。印度的塔(窣塔婆 = stūpa)本来只是像桑志塔那样，等于中国、日本寺塔尖的露盘以上的部分。由此进一步发展，乃向下伸延，然后才造成多层的塔，这就是犍陀罗塔(图 10)以及印度古寺院的刹提舍利塔。由现存的遗物遗像考察起来，这种西域的塔，庄严用的幢幡璎珞大概都挂在露盘以及相轮部，而铃铎则是穿在锁链上，然后挂到相轮部上的。《妙法莲华经 · 序品》说：

一一塔庙，各千幢幡，珠交露幔，宝铃和鸣。

又《见宝塔品》云：

尔时佛前，有七宝塔……无数幢幡，以为严饰，垂宝璎珞、宝铃万亿而悬其上。

这样，凡在叙述塔庙庄严的时候，多常套地要讲到宝铃、宝铎。这不是经典上的一片架空文字，虽则夸张在所不免，却记述着当时印度式塔庙的事实，征诸下引的文献便可了解。例如迦腻色迦王所建立的西域第一塔雀离浮图，是后魏正光年中宋运、惠生等巡礼时所到过的，一读他们的旅行记时，觉得那壮丽大塔上挂着

的无数宝铎，不啻妙音即在耳底[1]，《洛阳伽蓝记》（五）引用诸书，润色之言：

栌栱上构众木，凡十三级，上有铁柱，高三百尺。金盘十三重。合去地七百尺。《道荣传》云："铁柱八十八尺，八十围。金盘十五重，去地六十三丈二尺"。施功既讫，（中略）塔内佛事，悉是金玉，千变万化，难得而称。旭日始开，则金盘晃朗；微风渐发，则宝铎和鸣。西域浮图，最为第一。



图 10　犍陀罗的小塔

〔右〕 Taxila[1] 所见（3—4 世纪）

〔左〕 Yūsuzai[2] 所见（4—5 世纪）

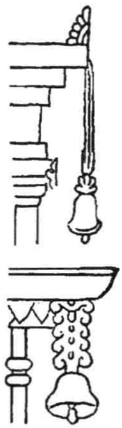


图 11　古爪哇的风铎

（黎曼士）

要想象这种样的印度式塔庙宝铎装饰的实况，有个最好的插图，就是爪哇婆罗浮图（Borobudur）浮雕（图 11）。这里到处的堂阁檐头，都悬着有大小不同的有舌的铃以及有胆的铃。最大多数是有舌铃。据此可以想象《法华经》的宝铃以至雀离浮图的宝铎，大

1　即呾叉始罗，今通译塔克西拉。

2　即乌仗那。

概也多是悬挂着的有舌之铎。《法华经》原典〔2〕用婆罗门的手铃(ghaṇṭā)来称这铎，是有可玩味的。悬诸高处，使其因微风而动，则中悬胆者，当然还不如中悬以舌来得合适。

这塔庙顶上的金盘(露盘、九轮)以及檐头悬铎以为饰的方法，早就流入于中国，担负塔庙庄严的最大任务，博得当时人的赞叹。《洛阳伽蓝记》(一)所记城内永宁寺的九层塔，是个很好的例子。记云：

永宁寺，熙平元年灵太后胡氏所立也。(中略)中有九层浮图一所，架木为之，举高九十丈，有刹复高十丈，合去地一千尺；去京师百里遥已见之。[1]刹上有金宝瓶，容二十五石。宝瓶下有承露，金盘三十重，周匝皆垂金铎。复有铁锁四道，引刹向浮图四角，锁上亦有金铎，铎大小如一石瓮子。浮图有九级，角角皆悬金铎；合上下有一百二十铎。浮图有四面，面有三户六窗；户皆朱漆，扉上有五行金铃，合有五千四百枚。复有金环铺首。殚土木之功，穷造形之巧。佛事精妙，不可思议；绣柱金铺，骇人心目。至于高风永夜，宝铎和鸣，铿锵之音，闻及十余里。

是与雀离浮图有胜无劣的壮丽之塔，可以想象得之。

当时的洛阳，是后魏佛教的中心地，想见城内外大小佛寺云集，几千几百的塔中，其美丽可比于永宁寺的，在远近耸立着。例如城内瑶光寺的五层塔，城南景明寺的七层塔。《伽蓝记》(一)云：

瑶光寺，世宗宣武皇帝所立。……有五层浮图一所，去地五十丈。仙掌凌虚，铎垂云表。作工之妙，埒美永宁。

又(三)云：

1　兹有略文。

景明寺，宣武皇帝所立也。景明年中立，因以为名。[1]至正光年中，太后始造七层浮图一所，去地百仞。是以邢子才碑文云："俯闻激电，旁属奔星"，是也。妆饰华丽，侔于永宁。金盘宝铎，焕烂霞表。

日本大仓集古馆藏六朝石刻立佛像背光后面的浮雕里，有如实表现上述那样塔上宝铎严饰的景象的二例（图 12）：一个是三层塔的轩檐全都悬着铎，另一个是五层塔从顶尖张链到最下层的瓦檐，链上缀着数铎。此外，不仅是塔，吟咏堂轩等悬铎的诗文也很多〔3〕。

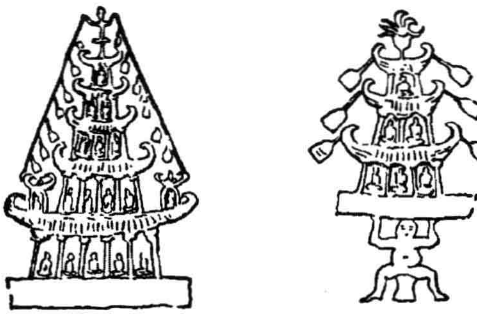


图 12　饰有风铎的塔　六朝石佛背面浮雕（大仓集古馆）

朝鲜庆州南山的塔谷佛岩是新罗统一时代的佛教遗迹之一，全面雕刻着一个九层的东塔和一个七层的西塔，俱是模写当年的木构建筑的，两塔檐端都悬着风铎，共计三十二个（图 13）〔4〕。风铎有舌，外形几乎与传入日本的完全相同。

日本佛寺用风铎来美化塔的相轮以及四檐的情况，今日也还有实例可见。其最古的遗例就是法隆寺的五重塔。此塔九轮，各轮皆悬宝铎。有后世丧失者，今已补齐。古时似乎水烟亦悬有宝

1　兹有略文。

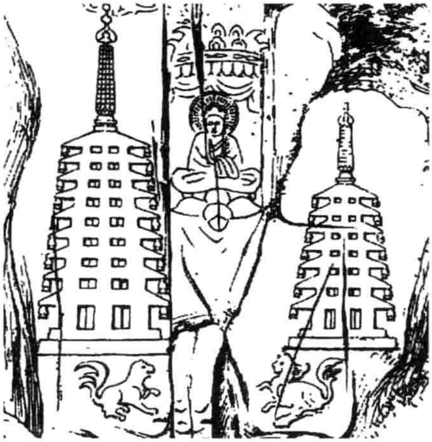


图 13　新罗双塔　庆州塔谷
佛岩浮雕（南山佛迹）

铎[5]。其平安时代的状态，有《法隆寺古今目录抄》可证，抄云：

九轮最下轮四角立镰，此等皆为避除龙王之难也。又下层四角悬箜篌。每角宝铎悬。最上层最下层四角上居云珠。

《正仓院古文书》中，有个《造东寺司告解》（天平宝字八年[764]），内有如下一条：

错作露盘铎[6]卅口功百九十一人

还有著名的弘仁时代（约当9世纪）唯一美塔奈良室生寺五重塔，其九轮以至顶尖的伞状宝冠，全都悬有宝铎——舌作环状。

挂在寺塔上的宝铎，形制概属圆口，而铎中的舌，为要使微风来时易打动铎身，多作比较大的扁平板状。舌形亦种种不一，为使不论风从何方来都易于打触铎身，有附以十字形打棒的，亦所常见。奈良时代的遗物，有山村废寺址的出土铎，有山城国分寺址的出土铎[7]，都是残缺品。而近时从大阪四天王寺讲堂的

旧址，发见随着讲堂同时倒塌的状态下的风铎和铁链，可据以具体察知当初是如何挂在讲堂檐头的情况。当时的风铎全形，有正仓院藏镇铎十九口，虽非用于寺塔堂阁之物，然亦可据以想象。这样用许多镇铎样的宝铎装饰起来的庄严的东大寺东西两座七重大塔，鸣响于微风而洒降妙音之雨，可以想见其壮观。

中国、日本所见装饰佛寺的宝铎之中，大多数的形制是圆口一如梵钟的圆口，不像周代有舌铎类的自然发展，表现着西域的，尤其是印度的风味，我以为这种作为塔庙庄严具的习俗是随着佛教传入中国之后才形成的。这种风俗的更一般化，就有民家檐头悬挂的风铃。借风铃的凉音以忘暑热，是东亚民族共通的风趣。因此在热带地区的印度，古塔庙之所以四季常悬，是可以理解的，而温寒带地区的中国、日本塔庙之四季常悬，只是蹈袭这习俗的皮毛形式，倒是暑热时候欣赏檐头风铃清音的我们才真领会风铎、风铃的妙韵，不是没有道理的。

原注

〔1〕 后魏僧惠生《使西域记》云："正光元年四月中旬入乾陀罗国。……至乾陀罗城。有佛涅槃后二百年国王迦尼迦所造雀离浮图，凡十二重，去地七百尺，基广三百余步，悉用文石为陛。塔内佛事，千变万化；金盘晃朗，宝铎和鸣。西域浮图最为第一。"

〔2〕 克尔恩(Kern)、南条刊：梵文《法华经》，卷 XV，第 239、338、412 页。

〔3〕 例如梁简文帝诗云："上风吹法鼓，垂铃鸣画轩"。韩维《游龙兴寺经藏院诗》诗云："熏风穆然来，殿角鸣金铎"。王勃《梓州飞乌县白鹤寺碑》云："锵锵檐铎，声传桂叶之风"。皮日休《开元寺客省早景即事》云："铜池数滴桂上雨，金铎一声松

杪风”。

〔4〕　参照朝鲜总督府编《庆州南山佛迹》，第66页，图83(照片及写生画，小场恒吉制)。

〔5〕　《法隆寺大镜》(四)有五重塔明细图，水烟也挂有铎，当是原有悬铎的。

〔6〕　奈良时代所谓露盘，大概是宝珠、水烟、九轮、受莲华、伏钵、露盘等凡塔屋顶上的装饰总称；香取秀真：《金工史》，《考古学讲座》。

〔7〕　《天平地宝》，图99(1—6)。

关于金刚铃

作为佛教法器的乐器，是过去所产生的优秀的工艺品。例如梵钟、磬、锡杖、鳄口[1]（waniguchi），金刚铃。其中音色之佳者，莫过于梵钟或金刚铃。梵钟之音固佳，而我以为古金刚铃音亦甚佳，潜藏着神秘奥妙之音，真正象征出密教（亦称密宗）的幽玄。金刚铃是以密教的法器由印度传入中国，再由中国传入日本的，故其形态之中，充满着印度式的要素。这手铃，一方面证明古印度曾有缺乏考古学遗物的圆口钟铎类，所以与中国系的圆口梵钟有某种关系，就这一点论，也含有相当重要的意义。这里让我们来回顾一下手铃（包括金刚铃）的沿革。

钟内悬舌，使振动以打击钟身而发音的乐器——可以称为铃铎，西方古埃及、亚述时代都曾用过〔1〕，东方则中国自周代就有，名曰铎。《周礼 · 地官》：“（鼓人）以金铎通鼓”。又《天官》：“（小宰）徇以木铎”等等。古来通说，金铎用金舌，木铎用木舌〔2〕。印度也在公元前就有这种乐器，不过从系统上来说是属于西方的。中国不单是铎，即无舌之钟类，都是圆口，但并不正圆而作橄榄圆形的；西方系统是正圆的，印度亦然。这种圆型钟随着佛教的东渐传来，渐渐就给了东方型的钟以很大的影响，

1 日本神社佛阁，殿前高悬一铜鼓或锣样的扁铃，中空无舌，铃口颇长，叫做鳄口。在铃外悬挂一裹布的粗长绳索，参拜者执其末端，使它打响鳄口，然后拍掌（神道）合掌（佛教）致敬。——译注

以至于今日。

古西域，特别在印度，有有柄的手铃，有无柄的铎。前者是婆罗门、公署宣令使、佛教沙门等所用，后者是塔庙、车驾、象、马等装饰所用。梵语ghaṇṭā的狭义解说是这类铃铎的总称。汉译佛典等译为铃铎的梵语是 kiṅkiṇī，也用于装饰，可是解释为有舌的铎类，毋宁还是解释作中含圆胆的铃类。残存的古印度雕刻中往往有这种有舌铃的表现，正是古典的一个好图解。

萨克斯博士说[3]：这种有舌的手铃(Handglocke,Stielglocke)似乎起源于印度。公元 2 世纪希腊哲学家巴岱山尼斯(Bardesanes)记述印度僧侣执 κώδων(kōdōn，铃)以祈祷，印度各地的古代石窟多能发掘出许多铃来，ghaṇṭā——字源的意思是响器——一词，见于初期梵语辞典，由是可知这个乐器是起源于印度，而不是外来语。

手铃也如铜钹一样，被相信为有着退恶灵、净化祈祷人的力量的。所以这种乐器，只供宗教之用，古时婆罗门僧，或在特别情况下公署宣令使用之外，一切其他俗事是不用的。至于后世的密教家用金刚铃，是因为密宗教义受着婆罗门的影响，于是也袭用了婆罗门的手铃。佛典中有关于这个乐器的用例，婆罗门执铃之例见于《大庄严经》(*Lalita-vistara*)《诞生品》：

五百千婆罗门，执诸宝铃(梵文 ghaṇṭā)，咏吉祥音，次第行。[4]

描写公署宣令使摇着手铃往来于街巷的情状之例，见于《妙法莲华经》(*Saddharma-puṇḍarīka*)[5]，《大庄严经》[6]，《撰集百缘经》(*Avadāna-śataka*)[7]。这在汉译经里，或译为宝铃，或译为鼓、为钟、为磬等，而在梵文原典都作ghaṇṭā，唯宋代法天译《犍稚梵赞》[8]里于铃铎分别作健吒(梵文ghaṇṭā，藏文 dril-bu)，作

巘尼（梵文ghaṇḍī，藏文 gan de）以别于犍稚，所以上引诸经里的不论婆罗门手铃或公署宣令使的铃，都可以看做铃铎之类。可以作为这种经典的插图者，有阿摩罗缚底（Amarāvatī）的浮雕佛传，其太子巡幸市中的场面里，乐人中有个摇铃的[9]。

在印度，采入婆罗门教诸神及其仪法的密教诞生同时，婆罗门手铃也成了密教家的重要法器之一。所谓金刚铃者便是。密教思想的东渐，六朝时代已见端倪，至唐代由于金刚智、不空的宣教而愈盛，其传于日本则由不空的弟子空海（弘法大师）及其他人们的传播，而大陆上以西藏为中心的喇嘛教，又从而发展此教以迄于今日。金刚铃也就随着这密宗而传播到中国、日本。因此，古婆罗门教——印度教、密教的流布地域，到处都用这手铃，其分布范围遍及印度、中国、蒙古、朝鲜、日本、柬埔寨、爪哇、印尼的巴厘等。


图 14　五钴金刚铃
（东京国立博物馆）

日本现在还保存着不少密教最盛期的唐代金刚铃遗品，以及平安、镰仓时代的名品，又摹唐粉本的曼荼罗图像中亦有足征古制的，很可以明确当时手铃的形制。通过唐制或宋制又或日本模制的遗品看来，唐制金刚铃可以归纳为如下二大类：

（1）体上有隆起的尊像，圆口边缘有凹凸的；

（2）体平滑简素作圆筒形，圆口边缘齐平的。

属于（1）者，有相传空海请来的金刚峰寺藏独钴铃、弥谷寺藏三钴铃、国立博物馆藏五钴铃（图 14）、又御物金刚铃（柄部缺

损)、西国寺藏五钴铃、根津美术馆藏金铜五钴铃等。属于(2)者,有护国寺藏五钴铃(图15之右)、木村武山旧藏五钴铃等具有代表性的遗品。通观全般,前者确有一种密教法器的诡异奇怪而其反面却是装饰繁缛,不及后者简朴端丽。后世日本最普及的还是后一系统,这恐怕不单是因为制作容易之故吧。此外,(2)一类的发展,也有圆口边缘作花瓣状的。



图15 金刚铃 〔右〕鬼面五钴三昧耶铃(护国寺)
〔左〕五钴铃(法隆寺大镜)

其次,柄部施有种种的加工,因其头部的形状而有独钴、三钴、五钴、九钴以及宝塔、宝珠等的冠称。其中后世最普及的是柄有五钴的五钴铃。至铃体内部的悬舌之形,也不尽相同,有圆棍状的、棱角棍棒状的,还有其他各种形式。

关于金刚铃,可谈的事情很多,而详论其各时代的式样,并非本书的主旨,现在不谈,只谈一下这乐器的用途。密教家的说

法，摇动这金刚铃，可以警觉诸神，使有情警悟。空海《秘藏记观义》云：

真言行者，能作此观：以四明引入诸佛于己体。四明谓钩索锁铃，钩钩召，索引入，锁坚住，铃观(欢？)喜。

又金刚界曼荼罗的金刚铃菩萨手中执铃，是象征大日如来警悟有情的〔10〕。密教中传法灌顶之时，有规定在本道场的大坛中央敷曼荼罗，上置五种铃(独钴、三钴、五钴、宝珠、宝塔)及其他法器〔11〕。各铃各有其所传：独钴铃拟西方阿弥如来的智慧门三昧耶身，三钴铃拟北方不空成就如来的大精进门三昧耶身，五钴铃拟东方阿閦如来的菩提心门三昧耶身，宝珠铃拟南方宝生如来的福德身门三昧耶身，最后的宝塔铃是拟金刚界大日如来的修生显德三昧耶身的。

至其在起源地的印度方面，后世又有些什么样的推移变迁？继承着往时婆罗门教系统的印度教里，至今还以ghaṇ ṭā这名称沿用之于神事〔12〕。柄上的装饰，且用优秀的工艺方法，增添了诸神之像以及神话上的象征装饰。例如Śeṣa[1]的蛇，雷电的箭[2]，湿缚神及其三袋(triśūla)，[3]迦楼罗，Hanumān[4]等。这些流行在前印度以至爪哇、巴厘之间〔13〕。印度式的铃，铃体之形近于中国的西藏铃，其传于古爪哇的，可以证诸婆罗浮图(Borobudur)的浮雕等；传于柬埔寨的，可以从吴哥宫殿(Angkor Vat)的浮雕而想象其概况。

---

1 舍沙，印度教神祇，那伽龙王。

2 查Sachs原书，谓之“Donnerkeil”，应即金刚杵，法器名。本印度天神因陀罗所持之霹雳。

3 湿缚，今通译湿婆，印度教三相神之一，主毁灭。三袋，误，当三叉戟，是其法器。

4 哈奴曼，印度教神猴。

其次，西藏铃柄上大概都有佛头，其冠作钴状。日本真净院保存有公元9世纪时的优秀制品[14]，全柄镀金，上端作戴九钴冠的佛头。恐系没有大改印度原型的金刚铃，和现在的甚相近似。通乎古今的西藏铃，铃体之形都近于印度系统，一望与西洋的铃(bell)相类似。现在不仅在中国的西藏，凡在流布着喇嘛教的东亚一带，到处都可以看到西藏式的铃。其名称，藏族谓之dril bu或ghaṇ ṭā，蒙古人则谓之khongkho[15]。

古印度既然有圆口的手铃存在，则手铃之外如果还有像钟一类的乐器的话，也必然是圆口的，这是很容易推测的。那《祇园图经》里所说的大钟，纵使未可遽信为事实，然其别有圆口无舌之器存在，仍还可以想象。即令竟无此类乐器，然而对于中国的钟，也一定能够给予暗示，刺激其一变形体而作出划时代性的改革。这种小形而极便于携带的金刚铃，远从印度地方越过流沙而传来中国，中国梵钟的创作者可能就是由于认为这圆口手铃的音响之美不类其形，于是想到应用圆口于中国的钟。这虽然只是猜想，然而手铃之外如果真有圆口钟形之器，则更加有其可能性。要之，印度式圆口乐器的知识传入了中国，由此促使中国从周钟的直系中分化出梵钟来，几乎是可以肯定的。中国喜好西域风味的六朝工艺家或铸工，在向来的传统上加上一点西域新风味而创造出梵钟来，是完全可以想象的。

最后谈谈这种铃的音色，就我所知，唐制以及日本平安朝以来的密教用铃，其音听来极富幽玄之趣，而近代喇嘛教徒所摇的铃，宛若市井普遍用的西洋的摇铃一样，其声明快，但缺乏深邃之韵。

原注

〔1〕 萨克斯：《乐器生命》，第148页以下，"Gegossene Klöppelglocke"（有胆铃）；据恩琪儿（C. Engel）：《最古民族的音乐》（*The Music of the Most Ancient Nations*），1909，第65页，亚述遗址出土的一铜釜中，发见铜制圆口小铃约八十个，大部分上方穿孔，是悬宕铁舌的地方。

〔2〕 《周礼·地官》云："鼓人掌教六鼓四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。（中略）以金铎通鼓（铎，大铃也，振之以通鼓。司马职曰：司马振铎）。"又《天官》云："小宰之职……徇以木铎。（木铎，木舌也。文事奋木铎，武事奋金铎。）"又《秋官》云："士师之职，掌国之五禁之法，以左右刑罚（中略）皆以木铎徇之于朝"。又《地官》云："乡师之职（中略）凡四时之征，令有常者，以木铎徇于市朝"。《礼记·明堂位》云："振木铎于朝，天子之政也"。《论语·八佾篇》云："天下之无道也久矣，天将以夫子为木铎"。信都芳《乐书》云："木铎者，铃也。主铜为之，以木作舌。故天将以夫子为木铎"。金铎者，形同木铎，以为金舌。号令为度，鸣而惊众；武舞所执，以振武教也"。（《御览》[五百八十四]）

〔3〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第41页。

〔4〕 勒夫曼（Lefman）刊本，第29页。

〔5〕 南条、克尔恩（Nanjō & Kern）刊本，第257页。

〔6〕 勒夫曼刊本第141、257页。

〔7〕 司派耶（J. S. Speyer）刊本，卷I，第111页。

〔8〕 钢和泰（Staël-Holstein）刊本：*Gaṇḍistotragāthā*。

〔9〕 福开森（Fergusson）：《树与蛇》，图版LX。

〔10〕 织田得能：《佛教大辞典》，参看"金刚歌菩萨"条。

〔11〕 权田雷斧：《密教法具便览》。

〔12〕 葛洛绥(Grosset)：“印度”，第363页。

〔13〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第40页。

〔14〕 传来的经历不详；以与镀金的金刚杵同时由唐请来之品见称，近世归真净院(福岛县)所有云。

〔15〕 德尼格(M. J. Deniker)：《西藏艺术珍玩品录》(*Catalogue de œuvres d'art et haute curiosité du Tibet*)，第238页。据洛克希(W. Rockhill)：《喇嘛地区》(*The Land of the Lamas*)，第228页；中国西藏地方有金工中心地，手铃多在这里制造。又：《西藏民俗图说》(*Notes on the Ethnology of Tibet*)，图41。[1]

1 洛克希，汉名柔克义；“喇嘛地区”应译“喇嘛之地”；“西藏民俗图说”应译“西藏民族学笔记”。

梵钟形态里的印度要素

近人研究梵钟，有极其详细的一面，而于其成立之源，尤其是觉察到此中有西域的，特别是印度的要素者，可云寥寥无几。对于梵钟的圆口，人们几乎都不怀疑问，其实此中潜伏着印度的要素。我在1937年曾发表这一意见，而同此意见者唯吾友泷辽一氏一人而已。现在再来补充叙述这要旨。

传诵的名句有云："祇园精舍之钟声，有诸行无常之响"[1]，作这种音响的祇园精舍之钟，日本到处都有；它亦曾盘旋于古来几千百人的锦绣诗肠之中。现在日本还保存有自奈良时代以及以后历代所铸的古代名钟数百口。许多是价值很高的工艺品，其中还不少优秀的钟铭。学者由是而始则搜集钟铭，继而以考古学、工艺史来研究梵钟，逐年地愈益入微入细〔1〕，但对于可以说是钟之生命的音响，却长期来总被弃而不顾。这一方面的科学研究，是直至最近才兴起来的〔2〕。

凡以梵钟之名见称的，都是圆口的钟，这里面不包括中国汉族固有的周钟（图16）直系之口作橄榄形的。这种圆口的钟，佛寺用的最多，由是得此名；至其起源，则尚未完全考明。佛家方面，自古相传起源于印度；世上也久已盲目信之。可是今日的考古学家，却有否定此说的倾向〔3〕。其理由是：除了中国人的单是传

1　这是《平家物语》的开卷第一句。——译注

说之外，在古印度并没有发现过相当于梵钟原型的实物；而梵钟的各部分，显著地遗存着周钟的要素。因此认为梵钟是由周钟直接发展而来的，不过多少加了一点改变。

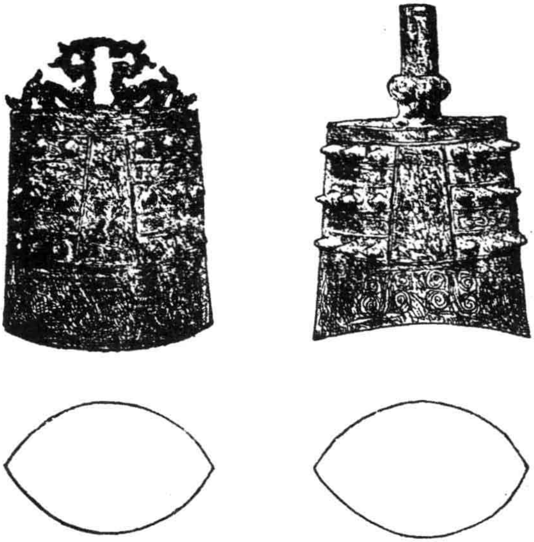


图 16 周式钟的两种形式

然而，单凭这一点，就来论断梵钟是周钟的自然发展，还是考察不够精确的。何以言之？表现着汉族钟铎类独特式样的橄榄形口周系钟，不会平白地发展成圆口的梵钟，一方面汉族以外早就有了圆口的钟类，而且在中国早就知道这情况下，周系钟之所以发展成梵钟的过程中，充分潜伏着受到外国圆口钟铎的影响的可能。

本来，将周系钟和梵钟的种种类似点一一抵销时，最后所剩的是什么呢？如与无乳的中国梵钟相对比，则乳也是个问题，而最主要的差异，就在乎钟口的形状。这一差异，可以说是两系钟之间的极端差异。或许有人要说——周系钟成了圆口，也只是偶

然；便算是模仿了外来的钟铎，而全面地看来，也算不得有多大的意义。可是我对于这一点的回答却是：便算形式上没有多大差异，但在作为乐器的音响效果上，这口形的不同却带来着显著的差异。

梵钟的殷殷之韵，固不仅由于圆口之故，还和它的金属的质、全体的形以及厚薄等之配合得宜与否有关，然而假设其口如周系钟之作橄榄形的话，音响就不能那么持久。的确，作为乐器，尤其是作为合奏用的乐器，余韵太长，反有妨碍，所以中国雅乐里的钟，并没有特作圆口的必要。然则，又何由而相信梵钟是将旧时的周系钟改成了圆口？我认为这不外乎受了西域，特别是印度式钟铎的影响。周代也不用说，有着近于圆口的铎〔4〕，不过那是个破格的存在，与梵钟本无关系。再说，也不是没有人怀疑：古印度果然有过圆口无舌像钟那样的乐器没有？除了《祇园图经》里那样空洞的记述之外，确切的遗物和文献都极其缺乏。但是，它曾经存在过是可以有旁证的。例如爪哇婆罗浮图的浮雕里所见的架钟〔5〕。这恐系传自印度钟的形制，而判然是圆口的。近代缅甸、泰国的圆口梵钟，就略与浮雕里的那个钟相近似。追溯其源到底，不就要追到古印度的圆口钟了吗？何况古印度之可能有过圆口钟，分明可以指出，现摆着有圆口有舌的手铃俨然存在〔6〕。无论在印度本土不曾有过圆口无舌的像上述的婆罗浮图浮雕中所见那样的原型钟；即便有，在当时的情况之下，也不能轻易渡越那遥远的流沙而东来。可是圆口有舌的手铃即金刚铃，却以实物，或以图画文字而与密教以俱东，则圆口乐器的知识，没有不传于中国之理。中国汉族所知道的金钢铃，尽管在细部发挥着汉族趣味，但在整体上，它蹈袭着印度方式，是无可疑的余地的。因之喜好西域风的六朝时代，工艺家尽有应用圆口于旧时

的钟的可能。这一点在金刚铃篇中已经谈过，我以为是相当可信的。

如此作为梵钟而在中国完成的时期，虽无明证，而大抵在六朝中半以前，这样的圆口钟是已经普遍流行了的，遗存于今日的最古者，有刻着六朝陈太建七年之铭的一口钟〔7〕。这口钟也如以后的中国钟一样没有乳，与朝鲜钟、日本钟都不同。



图 17　陈太建钟（公元 575 铭）



图 18　梵钟　兴福寺（公元 727 铭）

要而言之，追寻梵钟之所以发妙音，根源在于钟体之为圆口，那么，毕竟还是受了西域，尤其是印度种类的影响的。

原注

〔1〕　梵钟文献：《扶桑钟铭集》；《集古十种》，钟铭之部；伊东忠太：《本邦梵钟说》，《伊东忠太全集》；坪井良平：《梵钟》，考古学讲座；又《庆长末年以前的梵钟》，《东京考古学会学报》，第二册。

〔2〕　田口泖三郎：《钟音的音响学研究》，《科学画报》，卷 XXVII 第

4号；《梵钟的研究》，《画说》第22号；《梵钟的音响》，《物理与化学》，卷II第8、9号；青木一郎：《梵钟音响的实验研究》。

〔3〕 坪井良平说：梵钟或许多少有些印度因素，究竟区别不出来，影响是微弱的，结果还是以中国的古铜器（钟）为其源流，《梵钟》，第15—16页。

〔4〕 日本住友家藏蟠螭文铎。

〔5〕 君士德：《爪哇的音乐》，第19分册。

〔6〕 东京井上源太郎旧藏。铭曰："陈太建七年十二月九日，钟一口，供养起，弟子沈文殊造，称廿斤。"

〔7〕 泷辽一氏之说，见其《六朝时代的梵钟》，《考古学杂志》，卷XXXI第1号；《关于铜铎的我见》，《人类学杂志》，卷VXVI第10号。

方响的音律

方响是可以看做体鸣乐器中编磬的一种变种，十六片上圆下方音律各异的铁板悬于一架，击之使鸣。唐代俗乐常用此乐器，敦煌壁画中也屡见描画。日本正仓院传存有奈良时代(710—794)的残品九片(图 19，另外有曾经散逸在民间的一片)，以及平安时代(794—1192)末期至镰仓时代的文献若干件，据此可以略知唐宋时代的古制。正仓院的遗品是个残缺品，所以它的全套音律，不能率然断定；然而平安末期的文献里，虽则用着当时的日本音律，却和北宋时候的音律适相对照，明示有方响的全套音律，现在即以后者为主来说明方响的音律。

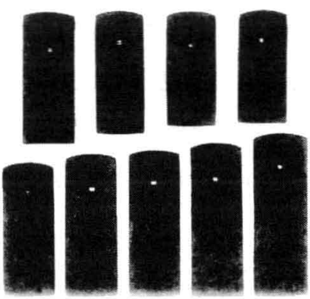


图 19　方响铁板(正仓院)



图 20　方响(《信西古乐图》)

见于日本所传的宋代方响的音律

方响一架十六枚的音律编次，陈旸《乐书》已见明说：

方响之制，盖出于梁之铜磬。（中略）十六声比十二律，余四清声尔。抑又编县之次，与雅乐钟磬异。下格以左为首，其一黄钟，其二太簇，其三姑洗，其四仲吕，其五蕤宾，其六林钟，其七南吕，其八无射。上格以右为首，其一应钟，其二黄钟之清，其三太簇之清，其四姑洗之清，其五仲吕之清，其六大吕，其七夷则，其八夹钟。此其大凡也。

日本文献之记有方响音律乃至谱字的，有《伊吕波字类抄》及《教训抄》等。前一书云：

方磬，上一，上工，上五，阳，乡，五，六，上凡：已上上。合，四，一，上，江，赤，工，下凡：已上下。

后一书云：

方磬，（中略）金名：合，四，一，上，江，赤，工，下凡：已上并从右数。上凡，六，五，予，上予，已，斗，下：已上并从左数。

方磬是方响的日本名称。后一书所谓左右，与陈旸《乐书》的左右相反，乃由于彼此习惯的不同。中国以物体自身的左右为左右，而日本则以对物之人的左右称左右。较上述二说内容更古的，有《续教训抄》引用的宋人魏奇（奇字或作哥，或作寿）所传谱。魏氏，向知是擅长于筝及方磬的女性白幕前（shiramaku'nomae）的师傅。[1] 其所传二十八调，末后有：

乙丑七月甲申二十日壬子，大宋乐人魏奇录。

故知其为应德二年（宋神宗元丰八年[1085]）以前渡到日本的。这年代正和陈旸的撰述《乐书》差不多同时代，然则宋代和日本的

1 白幕其名；前者，女子尊称。津守有基系其父，据《住吉松叶大记》谓有基“学方磬及筝于异朝人魏奇”，而女承父艺，则云白幕师从魏奇未必是也。

方响音律之两相一致，有如下述者，自是当然的了。上述两日本书以及《续教训抄》里所见方响字谱，都大同小异，显然同出一源，而其源无疑地就是宋的教坊字谱。今列表如下：

右									左
	上段的异说	上凡			予乡	上予阳	巳		下
	上段	凡	六	五	印	上印	上五（亡）	上工（斗）	上一（卜）
	下段	下凡	工	赤	江	上	一	四	合

此中江即宋谱之勾，赤即宋谱之尺，是一望而知的。印不详，此字一作予，当即印字的草书体形近而讹。今取宋代中国与日本两字谱对比为表：

	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟（清）	大吕（清）	太簇（清）
宋	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六		五
日	合		四		一	上	江	赤		工	下凡	上凡	六		五

方响谱的音律，由于《续教训抄》里有借《唐笙谱》及《笛谱》来添加的注，可以推察而知之。《唐笙谱》所传的是藤原宗俊（1097 卒）及源雅定（1162 卒）诸人之说，据此，则唐笙之斗适当和笙之亡（毛），

	谱字	注语	私案
第八	下（卜）	四一中	夹钟 f
第七	斗	合四中	大吕 ♯d
第六	亡	赤工中	夷则 ♯a

而唐笙之亡却当和笙之斗。本来方响上格的第六、第七、第八三律，在日本是古来不用之律，所以古传的解释往往有错误。《续教训抄》引《魏氏谱》中，对这三枚之注，有如下表（表尾“私案”一栏，是我个人的解释，以下均仿此）：

注语的“赤工中”，谓赤与工之中间的夷则，合四中谓大吕，四一中谓夹钟。《唐笙谱》之亡（毛）当夷则，斗当大吕，卜当夹钟，与《笙谱》之注相一致，只是第六、七、八的次序和陈旸所记适相倒置。再据建久四年（1193）中原有安所传，则此三枚之谱如下：

古谱	私案	
义管笙	卜夹	f
义管笙	亡夷	♯a
笙斗字	斗大	♯d

师说		私案	
上八	上一亡	卜夹	f
上七	上工卜	亡夷	♯a
上六	上五斗	斗大	♯d

这里，古谱所谓义管笙，谓十七管的和笙所没有的律，所以不用说就是鸾镜（夷则，♯a）及胜绝（夹钟，f），而第七是亡，第八是卜。又“师说”里的卜（七）与亡（八）是互相倒置的。《宋谱》这地方的谱字，必然是下五、下一、下工，而决不可能是高五（上五）、高一（上一）、高工（上工）的，看下表即可了解。表中的上凡、下凡，见于“师说”，但是相传为有安所想出来的说法[1]。

	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟（清）	大吕（清）	太簇（清）
宋	合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺	下工	高工	下凡	高凡	六	下五	高五
日	合	上四	四	上一	一	上	江	赤	上工	工	下凡	上凡	六	上五	五

这样，日本谱中，兼用着两种意义不同的上下字。上凡、下凡是一种方式，音律的上和下又是一种方式，似乎很矛盾。然而考虑到作这上五、上一的谱字的时候，恐怕还没有分别凡的上和下，大概分别凡的上下时，已经失了当初用上下字的意义，所以发生这样一种现象，那么也不是自相矛盾的了。又按《方响谱》的上五相当于宋的下五（大吕清），所以应改为上四相当于宋的下四（大吕）。

这样订正日本所传《方响谱》中不合之点，便可以使有安所传的“古谱说”与“师说”确实与陈旸之说一致。而大概到室町时代（1338[1]—1573）初期还通行着的丰原重秋所作《方启（响）图》（图 21）之律，完全就是上述的师传，越发令人想到宋、日方响的音律关系之密切。



图 21　方启（方响）（《体源抄》）

然则方响上架的这二三枚的音律，何以或则于谱，或则于注记，会有错误；又何以日本谱式会有不统一之处呢？我想，这应当是由于这里所引用的《笙谱》，都是用的义管之律，而且这几

1　应以 1336 年开府为室町期之始。

枚的律，正是日本笙所不用的律，所以日本虽存之于字谱而不识其正当的律名。要之，所传于日本的方响音律，排列法应当是符合于陈旸《乐书》的；而有这样的错误解释，显然是受传者之所自加的。现在取如上校正的方响字谱及与之相当的日本笙谱，和陈氏的律名来作成一对照表：

		一	二	三	四	五	六	七	八	
谱	方响	凡	六	五	印	上印	上四	上工	上一	
谱	笙	言（工）	上	八	千	也（十）	毛（亡）	斗	卜	上
律	宋代中国	应	黄（清）	太（清）	姑（清）	仲（清）	大	夷	夹	格
律	日本	上	壹（清）	平（清）	下（清）	双（清）	断	鸾	胜	
		♯c^2	d^2	e^2	♯f^2	g^2	♯d^1	♯a^1	f^1	

		八	七	六	五	四	三	二	一	
谱	方响	下凡	工	赤	江	上	一	四	合	
谱	笙	比	七（一）	行（乞）	美	十	下	乙	凡	下
律	宋代中国	无	南	林	蕤	仲	姑	太	黄	格
律	日本	神	盘	黄	凫	双	下	平	壹	
		c^2	h^1	a^1	♯g^1	g^1	♯f^1	e^1	d^1	

原注

〔1〕《体源抄》(四)云：“古谱说说并师说相并注进之，但笙并笛合音私勘付之，定有纰缪欤。又有凡字二所，所谓上凡、下凡是也。作谱之时，两音混滥有烦之故，今始作其字，已仆之今案也。其恐甚多，然而天性蒙昧之间，为备后览也。他人之可用事耳。

“六调子品并二十八调子事等注之略之毕。建久四年三月十二日，依仰注进之，散位有安”。[1]

1 此《体源抄》文句，不汉不和，不甚可解，略译其大意：“兹列举古谱各说及师说，并附以笙笛合音之私见，非敢自信也。凡字二见，所谓上凡、下凡。作谱时易于混淆，今出其字，即已出自私案。天性蒙昧，良深惶恐，第备后日览阅，或资他人之用而已。”又最后一行“依仰注进”云者，若曰“遵命注呈”。——译注

中国宋代和日本音律的关系

据魏氏所传《方响字谱》的《笙谱注》，合字当于凡(壹越)。《宋谱》的合字是黄钟。方响的使用，自奈良时代以来，未尝有中绝之迹，而魏氏之来日，也许带了别一系统的乐器来，然而魏氏的黄钟之相当于壹越，有着重要的意义。壹越是唐古律的太簇，后世日本雅乐拟之于黄钟位。宋人使用和壹越在同一水准的黄钟，换句话说，就是说明了宋俗乐的教坊律是以唐古律的太簇做标准的。可以认为唐代都以太簇宫沙陀调称为正宫而取其调主音所在的律(太簇)以为俗乐的黄钟，所以宋教坊律就照样承袭了下来。我推测古律的黄钟本来是 d’/♯d’，但是这里为便于比较计，从现在通说，暂作为 d’。宋教坊律和日本雅乐律都是渊源于唐俗乐，彼此之间虽有微细的差异，但几乎完全一致，这并不足奇。可以看出，宋代虽屡次改变乐律，而俗乐并没有受到影响，是经过了一定的道路来的。

又，由于比较方响谱和笙谱的音律，可见这两种乐器有着密切的关系，尤其是十九字的笙谱里，“凡”字以上的十六字，与方响谱契合得丝毫无间，有如下表：

方响	合	上四	四	上一	一	上	江	赤	上工	工	下凡	凡	六	○	五	○	印	上印
笙	凡	毛	乙	卜	下	十	美	行	计	七	比	言	上	○	八	○	千	也
	壹越	断金	平调	胜绝	下无	双调	凫钟	黄钟	鸾镜	盘涉	神仙	上无	壹越（清）		平调（清）		下无（清）	双调（清）

甚至音律的组合法都这样地相似，就指示着方响和笙在音律上是同一个组织的。还有应当注意的一点，就是《笙谱》和琵琶

也有着密切的关系。《琵琶谱》本来用的就是和《笙谱》共同的一套谱字，这一套谱字是为了琵琶的基本定弦的音律都和笙是同谱同律而设定的，后来琵琶的定弦法有了改革，放低了弦律，所以对于笙谱成为同谱而异律了。因之可以推知方响和笙和琵琶这三乐器，本来在音律上、在乐谱的使用上，相互间都有着亲近的关系。像魏氏也只是偶得留名于史上的人物，此外也还不能没有东渡来日的宋朝乐人。镰仓时代(1192—1333)的《古谱》上，就有记着名叫净智[1]的宋人。魏氏传来的二十八调，虽然大部分是理论，但作了全面介绍，在这一点上不能不认为是他的一大功绩。《体源抄》所载的二十八调名，虽有魏氏跋语，但有后人改笔的痕迹。例如般涉改成了日本式的盘涉字，罗列二十八调名方式的不统一，作为宋乐人之所示则未免拙劣了。名称中往往有和北宋所传不同的地方。七角中延平角乃是正平角的字误，七羽中平调与正平调分明是同一调的重复，而高盘涉调反倒缺少，平调恐怕就是高般涉调的误传。今取北宋传和魏氏传的二十八调名作成对照表如下：

北宋传	魏氏传	
黄钟宫	黄钟宫调	c^1
仙吕宫	仙吕宫调	$\sharp a^1$
南吕宫	南宫调(脱吕字)	a^1
道调宫	道宫调	g^1
中吕宫	中吕宫调	f^1
高　宫	高宫调	$\sharp d^1$
正　宫	正宫调	d^1

北宋传	魏氏传	
越　调	越　调	d^1
林钟调	商　调	c^1
歇指调	�捐(歇指字误)调	h^1
小石调	小石调	a^1
双　调	双　调	g^1
高大石调	高大石调	f^1
大石调	大石调	e^1

北宋传	魏氏传	
越　角	高角调	e^1 h^1
林钟角	仙吕角调	d^2 a^1
歇指角	高平角调	$\sharp c^2$ $\sharp g^1$
小石角	延平角调(正平角调)	h^1 $\sharp f^1$
双　角	双角调	a^1 e^1
高大石角	高宫角调	g^1 d^1
大石角	大石角调	$\sharp f^1$ $\sharp c^1$

北宋传	魏氏传	
黄钟调	黄钟调	a^1
仙吕调	仙吕调	g^1
高平调	高平调	$\sharp f^1$
正平调	正平调	e^1
中吕调	仲吕调	d^1
高般涉调	平(高盘涉之误)调	c^2
般涉调	盘涉调	h^1

唐代二十八调中最为重用的诸调的所属均为黄钟(宋无射)、太簇(宋黄钟)、林钟(宋仲吕);方响的音律排列,也要配合这三均。这在日本所传的笙上也可以见到。其次是仲吕(宋夹钟)、南吕(宋林钟)二均,夹钟(宋大吕)无射(宋夷则)二均最疏远。今以符号表示方响的音律与俗乐七均的关系,列表于下(见下页),以便对它们的亲疏程度能够一目了然(一线表示方响板之相邻接,=表示左右隔一,或上下斜错相邻,≡表示左右皆隔二枚以上,○表示缺声)。

	壹	断	平	胜	下	双	凫	黄	鸾	盘	神	上	壹(清)	断(清)	平(清)	胜(清)	下(清)	双(清)	
宋		大		夹					夷			应	黄(清)		太(清)		姑(清)	仲(清)	上
教坊律	黄		太		姑	仲	蕤	林		南	无								下
黄钟均	宫	—	商	—	角	=	变徵	—徵	—	羽	=	变宫	—宫	—	商	—	角		太簇均
无射均	商	—	角	—	变徵	—徵	=	羽	—	变宫	—宫	=	商	—	角	—	变徵	—徵	黄钟均
仲吕均	徵	—	羽	—	变宫	—宫	=	商	—	角	=	变徵	—徵	—	羽	—	变宫	—宫	林钟均
夹钟均	羽	—	变宫	=宫	≡	商	=	角	—	变徵	—徵	=	羽	—	变宫	○		商	仲吕均
林钟均		变徵	=徵	—	羽	=	变宫	—宫	—	商	=	角		○	徵	—	羽		南吕均
夷则均	角	—	变徵	=徵	≡	羽	=	变宫	≡宫	≡	商	=	角	—	变徵	○		羽	无射均
大吕均		宫	=	商	≡	角	=	变徵	≡徵	—	羽	=	变宫	○		○		角	夹钟均
	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄(清)	大(清)	太(清)	夹(清)	姑(清)	仲(清)	蕤(清)	林(清)	唐古律

原注

〔1〕 阳明文库藏《新撰笙笛谱》云："于时正安四年八月上之比，誂宋人净智书写毕"。正安四年当元大德六年(1302)。净智大概是宋末的亡命者之一。

结语

方响是唐代用于俗乐，以十六枚铁板为主体的打击乐器，陈旸《乐书》里也说，是宋代教坊乐所承袭爱用的。与陈旸同时代的宋人魏氏渡海来日本，传授宋式的方响，其音律上虽有一些误传，然而与《乐书》所说，是同一根底的。并且由于与日本雅乐律作比较考察，可以确认北宋的教坊律是承受唐俗乐的，而传于日本的雅乐律是和它同在一个水准的。

关于钲鼓

日本雅乐里使用着一种钲鼓，乃是与太鼓同用的拍节乐器，唐乐、貊乐都用到它。现在来给这乐器做个简短的考察。

钲鼓是一种圆盘状的铜乐器(图 22)，边缘的左右有两耳，以纽带悬系于架上，用两桴敲打以整饰拍节。这一乐器似乎与唐代鼓吹部所用的钲有着关系。周代四金之一的钲是钟形的，而唐代则将铜锣状的也叫做钲〔1〕。《通典》说：

钲(中略)有如大铜叠，悬而击之，以节鼓，呼曰钲。

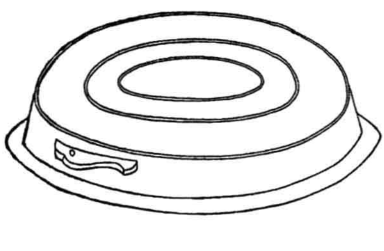


图 22　东大寺藏的钲鼓
(公元 1198 铭)(《集古十种》)

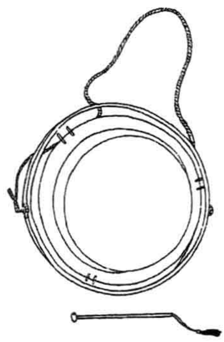


图 23　钲
(《皇朝礼器图式》)

就是这一种钲〔2〕。据陈旸《乐书》之图示，鼓吹钲是悬挂在双龙架上的铜锣状物，而警严钲则是平盘状的，和古制的钲完全不一样。近代中国也把这样的乐器叫做钲(参照《皇朝礼器图式》)。

日本的钲鼓，大概是接受这后世系统的钲，而误添了一个鼓字，称之为钲鼓[3]。这一名称在奈良时代(710—794)是没有的，直到平安时代(794—1192)以后，才见到。必于奈良时代的乐器中求其类似者，则所能想到的，就是伎乐里所用的钲盘。由于钲盘一语虽不直接给人以后世钲盘的印象，却也觉得像是同系的乐器。这钲盘之称，只用到奈良时代，以后就废了，平安朝以后伎乐所用的乃是铜钹子(铜拍子)而不是钲盘。有人以为钲盘就是铜拍子，我则以为两者并非一物，奈良时代如果唐乐、貊乐都用的是铜钹子，那就不能想象伎乐里独于同一乐器却以钲盘之异名来另称。

奈良时代唐乐器的目录，最完备的是《西大寺流记资财帐》(宝龟十一年，[780])，那里面没有一个可以拟为钲鼓的乐器。到了平安时代的《安祥寺资财帐》(贞观十三年，[871])，才见到“钲鼓四面”；《观心寺资财帐》(元庆七年[883])，才见到“钲鼓代白铜小盘一口”，可知钲鼓这名称，是在奈良以后未足一世纪的期间之中才出现的。所以我认为在奈良时代虽有类似钲鼓的伎乐钲盘，而唐乐、貊乐都还没有用过这样的乐器。平安朝以后，或系承受了中唐的乐制，而亦用之于唐乐，赋以钲盘这么个和名。高悬钲鼓、鼍太鼓等大型乐器于簴(即钟鼓之柎)，左右对设起来，来庄严唐、貊舞乐，这种平安时代的乐制，在奈良时代是绝无的，所以推定钲鼓的出现在平安朝以后决没有大错。

原注

〔1〕 《周礼·鼓人》云：“以金镯节鼓，以金铙止鼓(镯，钲也，形如小钟)”；《说文》云：“钲，铙也，似铃，柄中上下通”。

〔2〕《文献通考》云："铜钲，(中略)如大铜叠(似铜盘)，悬于簴而击之，南蛮之器也"。

〔3〕《和名类聚抄》钲鼓注云："钲音征，钲鼓俗云常古(syōko)"。

铜鼓及其发生于唐代的一附会说

中国古来最常用的“铜鼓”这一名词，从近代的乐器学来看，是不适当的。鼓，应该只用于皮鸣的乐器，现在虽亦直译铜鼓二字为 Metalltrommel、tambour métallique（金属鼓）或 Bronzepauke、Bronzetrommel、tambour de bronze（青铜鼓），萨克斯博士提倡用 Kesselgong（锅形锣）为术语。这一乐器，虽说是“蛮夷”系的，散布在东南亚细亚大陆，以及东印度群岛的一部分，然而《岭表录异》里说，贞元中骠国（即今之缅甸）进贡乐器之中就有它，却是个大有可疑的说法。《旧唐书·南蛮传》里详记着当时骠国进贡乐器的目录，并没有提到铜鼓；从这一点上，就应该对《岭南录异》所说予以怀疑。还有，《通典》把隋唐时的天竺乐部所用的铜鼓，同列在“蛮夷”系的乐器中，也是甚不可解的问题。

这有关铜鼓的唐代文献中的两大疑窦，不仅是古来久被忽视，连近代研究铜鼓的专家都付之不问，并且往往附旧说之骥尾，甚至扩充了错误的旧说而流传于世，似乎至今还没有十分考明。这两个疑问中，天竺部铜鼓和“蛮夷”系铜鼓的应当加以分辨，已经著在别论，这里打算只述“蛮夷”系铜鼓，而推测骠国进贡铜鼓说之所由来，以明其说之误谬。

关于铜鼓的札记

铜鼓之引起近世学者的注目，溯始于东印度群岛发见这乐器的当时，所以已经是大半世纪以前的事了。肇端于马耶尔（A. B.

Meyer)、福亚(W. Foy)二氏的介绍论述〔1〕，才知道这乐器是和中国古来有名的铜鼓同一种类，于是出现了希尔脱[1](F. Hirth)氏根据中国资料的“汉人创始说”〔2〕和许美次(J. D. E. Schmeltz)氏的“印度起源说”〔3〕；而德赫鲁(De Groot)氏又反驳这些说法，倡导“蛮夷起源说”〔4〕，今日大多承认这一说。一方面，黑格尔(F. Heger)氏完成了考古学上的研究，详述当时实存遗物共有一百六十五件，分类为四种〔5〕；巴芒谢(H. Parmentier)氏又为之补遗〔6〕。后来在越南北部一青铜文化遗址的发掘中，获得初次出土的铜鼓，经推定是公元初年之物。因有高鲁别夫(V. Goloubew)〔7〕、格尔顿(R. Heine-Geldern)〔8〕诸氏根据这出土物所发表的新说。前者认为铜鼓的起源地是在越南北部沿海一带，和花宾[2](Hoa Binh)山地，是在中国铸铜工人的影响下产生的，制作者是曾经居住在印度支那半岛的印度尼西亚人，形象是在藤编的台座上放着的平面鼓。后者由出土品的发达状态又可溯其起源年代于更古，并谓制作者是越南人的祖先骆越人。嗣后，又有勒维(P. Lévy)氏推定原形是锅形〔9〕。近年还有凌纯声之说〔10〕引人注目。

如此，铜鼓的问题，似乎大致已经讨论无遗了，然而今天可作为结论的，也只是铜鼓系中国南方各民族中的某一种人在公元前后推广的，仅此而已。

关于铜鼓的形态，在《西清古鉴》及《续鉴》上画有许多上古遗物，这是大家所知道的(图 24)。上文提到过的黑格尔氏首先作通盘比较，将铜鼓分为下述四种形式：

---

1 汉名夏德。
2 应译和平。

第一形式　大型　构自三部分，侧面上部鼓出，中部垂直，下部作截头圆锥形。上面隆突，面上有星形文饰，放出十二条放射光纹，附有蛙形图饰四个。这是最古式的，分布于东京[1]、中国南部、马来亚半岛。

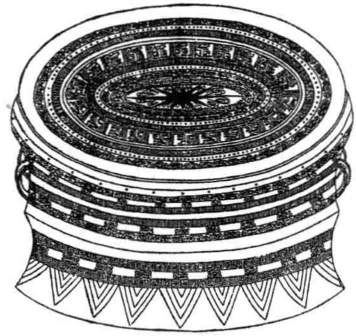


图 24　铜鼓（《集古十种》）

第二形式　大型　侧面上、中部交界处呈弛缓的 S 字形，推移到下部为圆锥形。上面隆突，有星文和八条放射光文，蛙形有六个（或作骑马人像）。发现于中国南部和东京。

第三形式　小型　圆筒大而较直，下方张开得不大。上面星文，有八条乃至十二条放射光芒，蛙形四群，作两排或三排。克伦（Karen，缅甸的一个邦）族用之。

第四形式　小型　低矮不高。上面径接圆筒，当中星文和十二条放射光芒，但无蛙形。多见于中国。

近来闻宥氏的《古铜鼓图录》，则分作甲、乙、丙三类来论述。

这种铜鼓的一般特征是全部铜铸，有一鼓面，连接于比其面大稍小的短框上，连接部分稍鼓出，旋复收敛如束腰，以下又扩大，敞口底。文饰是鼓面中心作星芒，周围有许多层的同心环带，框的外面也有多数的平行环带，带中铸出种种纹样，有虫鱼、走兽、花草、舟船、人物等，甚为纤巧。鼓面边缘也有铸出数对蛙形的，一般都在框部附有环鼻用来穿绳，以便挂起铜鼓。

1　此节所述东京者，盖指北圻，即越南北部。

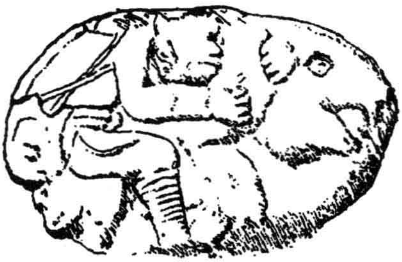


图 25 苏门答腊古代浮雕上的铜鼓
猿面人物肩负的就是铜鼓
（君士德）

这种乐器广布于蒙古、中国南部和中国西藏地方的亚布、缅甸的掸邦(Shan)、戈洛(Garo)、老挝、东京、泰国；多岛海则爪哇、婆罗洲(Borneo)、杜松(Dusun)、路安(Luang)、勒地(Letti)、沙来耶[1]（Saleier)、罗地、巴厘、亚洛[2]（Alor)诸岛。而制作则今已濒于衰亡。打击方式有一桴单击鼓面之法和二桴并打鼓面与鼓侧之法。打鼓面的桴，包头成槌；打鼓侧的桴用竹制，取其轻〔11〕。

至于这乐器的用途，高鲁别夫(Goloubew)氏以为是招集灵魂的咒术用，但未尽然。一向有因求两用所以有蛙形之饰的旧说，也未可弃；萨克斯博士也指出了敲打这乐器与月亮有关，月亮使土壤丰饶，是女性的、月的观念，具现为蛙，蛙有呼雷的作用。

原注

〔1〕 马耶尔(A. B. Meyer)：《东印度群岛的古物》(*Altertümer aus dem ostindischen Archipel und angrenzenden Gebieten*)，1884；马耶尔与福亚(Meyer und W. Foy)：《东南亚的铜鼓》(*Bronzepauken aus Südost-Asien*)，1896；福亚：《关于东南亚的铜鼓》(Ueber alte Bronzetrommeln aus Südostasien)，《维也纳人类学研究所报告》(*Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*)，卷 XXXIII，1903；卷 XXXVI，1906。

---

1 今通译塞拉亚。
2 今通译阿洛。

〔2〕 希尔脱(F. Hirth)：《关于后印度的铜鼓》(Ueber hinter indische Bronze-Trommeln)，《通报》(*T'oung-Pao*)，1890；又《中国人说的铜鼓》(Chinesische Ansichten über Bronze-trommeln)，《东方语言研究院报告》(*Mitteilungen des Seminars für orient alische Sprachen*)，1904。

〔3〕 许美次(J. D. E. Schmeltz)：《印度诸岛的铜鼓》(Bronze- Pauken im indischen Archipel)，《国际民俗学志》(*Internationales Archiv für Ethnographie*)，卷 IX, 1896；又《沙来耶氏对于锅形锣的二三用语》(*Einige vergleichende Bemerkungen über die Kesseltrommel von Saleyer*)。

〔4〕 德赫鲁(J. J. M. De Groot)：《东印度诸岛和东南亚细亚大陆之古铜鼓考》(Die antiken Bronzepauken im Ostindischen Archipel und auf dem Festlande von Südostasien)，《东方语言研究院报告》(*Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen*)，1901。

〔5〕 黑格尔(F. Heger)：《东南亚的古铜鼓》(*Alte Metalltrommeln aus Südost-Asien*)，1902。

〔6〕 巴芒谢(H. Parmentier)：《古铜鼓》(Anciens tambours de bronze)，*Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*[1]，卷 XVIII, 1918；又《新铜鼓》(Nouveaux tambours de bronze) *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*，卷 XXXII, 1932。

〔7〕 高鲁别夫(V. Goloubew)：《东京及北越地方的青铜时代》(L'âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annan)，*Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*，卷 XXIX, 1930；卷 XL, 1940。

---

1 即“法国远东学院学刊”。

〔8〕 格尔顿(Heine-Geldern):《铜鼓的语义与由来》(*Bedeutung und Herkunft der ältesten hinterindischen Metalltrommeln*),《大亚细亚》(*Asia Major*),卷 VIII,分册 3,1932[1]。

〔9〕 勒维(P. Lévy):《第一类型铜鼓形式的起源》(Origine de la forme des tambours de bronze du type I),*Dân Việt Nam*,1948。

〔10〕 凌纯声:《东南亚铜鼓饰文新释》(New Interpretations of the Decorative Designs on the Bronze Drums of Southeast Asia),《中研院院刊》(*Annuals of Academia Sinica*),第二辑,上册,1955。

〔11〕 萨克斯:《乐器的生命》:第 207—208 页;又《印度、印尼乐器》,第 38 页。

“骠国进乐有铜鼓”说之所由来

骠国乐,骠国乐,出自大海西南角。
雍羌之子舒难陀,来献南音奉正朔。
德宗立仗御紫庭,黈纩不塞为尔听。
玉螺一吹椎髻耸,铜鼓一击文身踊。
珠缨炫转星宿摇,花鬘斗薮龙蛇动。
曲终王子启圣人,臣父愿为唐外臣。
左右欢呼何翕习,至尊德广之所及。
须臾百辟诣阁门。俯伏拜表贺至尊。
伏见骠人献新乐,请书国史传子孙。
……

这是唐代诗人白居易《新乐府》五十篇中的一曲《骠国乐》

1 应为 1933 年。

的前半段，描写骠国献乐的盛仪。诗中玉螺和铜鼓的对仗值得注意。

唐代时的骠国，是领有古之朱波即今缅甸地方的大国。位于天竺的东邻，故自古来深受着印度文化的影响，由于其地理环境及宗教、风俗等，可知骠国的文化水平在当时无疑地已达到相当可观的程度，不可与岭南、剑南各地诸椎髻文身的中国南方各族同等看待。这骠国始通于唐，在德宗之世。

贞元十七年（《新唐书》、白氏《乐府》注之说），一说在十八年（《唐会要》、《旧唐书》之说），骠国遣其王弟（一说是王子）〔1〕舒难陀来朝，同时进贡骠国乐工三十五人及乐曲十二种。当时的记载，详见于《新唐书·南蛮骠国传》，并见于元稹、白居易等的绝妙吟咏中。《新唐书》的记载必是根据实录，所以关于献乐的实情，当然是最重要的资料。而元、白乐府，作于献乐之后不久，其所吟咏足以补充史文之缺。不过本来就是个诗，而且颇寓着讽谏之意，不免在表述上有多少虚饰，这也不可不加考虑。故不能尽举其所咏而信以为全是事实。

上文摘录的白氏骠国乐中所见，骠国进乐时有铜鼓。这话也见于刘恂的《岭表录异》、陈旸的《乐书》，拉古伯利[1]〔2〕和德赫鲁〔3〕等都予以肯定。但这是否合乎事实，我却以为可疑，因其不与《新唐书·骠国传》符合。《骠国传》中叙记进贡乐器的详尽，是史籍中记叙乐器之文所不能比较的，而且看来不会有遗漏，可是没有一句涉及铜鼓或类似铜鼓的话，就是可疑的第一点。如果勉强加以说明则《新唐书》所云：

工器二十有二，其音八：金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角。

---

1 今通译拉克伯里。

金二，贝一，丝七，竹二，匏二，革二，牙一，角二。

开头说是“工器二十有二”种，而下面只列举了十九种三十八件，还缺三种，未始不能怀疑这里面就有铜鼓；然而按八音十九种详记着十九种乐器之目，一无所遗，那么这“二十有二”之数，不是误计，便是连乐器以外的用具也包括在内的数字。

这《骠国传》中并无铜鼓的记载，而白、刘、陈三家都说有铜鼓，必当别有所本。然而骠国的进乐（后来仿进乐而奏乐当另说），在正史里除了这一处以外，绝不见另有进乐之举。因之白氏《乐府》所咏的献乐，不能不就是《新唐书》所详记的那一次献乐。又从地理上看来，接近骠国的诸国，古来用过“蛮夷”系铜鼓，不仅文献可征，而且遗物俱在。所以当时的骠国，不能与铜鼓毫无因缘，据此，则白氏等所云国进乐有铜鼓，似乎也可能是事实。近人所以信而不疑，自是当然。可是骠国本国有一部分地方使用铜鼓，和进乐中之果然有无铜鼓，自然又是另一问题。

以为骠国进乐之中有铜鼓的刘恂《岭表录异》是晚唐的撰述，因其为身在岭表的记述，所以在了解风俗人情上可以作为重要资料，但其所居地方，与骠国远相隔绝，关于骠国进贡铜鼓等事，总不能认为直接资料的，书中记载不过谈及岭南各族所用铜鼓的实况，顺便说起了骠国进乐，引据前人文献，说是其中有铜鼓。引据的文献大概就是白氏《乐府》，从下面的话里可看出来：

蛮夷之乐有铜鼓焉，形如腰鼓，而一头有面，（中略）贞元中骠国进乐有玉螺铜鼓。

据《骠国传》看来，骠国的乐器多至十九种，其中固然有螺，却并没有铜鼓。而刘氏的话里，铜鼓是和玉螺并提的，这正和《白氏乐府》相呼应，暗示着其所根据的文献。陈旸《乐书》的关于骠国铜鼓之说，完全蹈袭刘说，而且还曲解了它。《乐书》小铜鼓

条云：

《唐乐图》所传，天竺部用之。盖以革冒其一面，形如腰鼓。面广三尺，面与身连，遍有虫鱼草木之状。击之响亮，不下鸣鼍。唐正（贞）元中骠国进乐，亦有是鼓。

这前后叙述两件事的一段话中，首先把刘氏所说的铜鼓附会为天竺乐部的非“蛮夷”系铜鼓，其结果，于骠国的铜鼓，不得不一反刘氏之意，从书桌上来创造出一种名同实异的天竺部铜鼓——铜框而有一革面的鼓，来曲解刘氏所说的贞元中骠国所进的铜鼓。这个妄谬，另在别章举出。陈氏在梵贝（注云玉螺）条中还有一记载：

唐正（贞）元中，骠国进乐有玉螺铜鼓。

上面已经提过，刘氏之说铜鼓，连带着有玉螺，陈氏在这里论贝（有玉螺之注），恰好再来转用一下，还是同一文句，由此可知陈氏所记，分明归根在刘氏之说。关于骠国铜鼓的记载，陈氏是这样靠托着刘氏，刘氏又靠托着白氏，那么，白氏《乐府》所咏，果然确是事实呢，还是其中有着诗人所加的藻饰乃至引喻之辞，当然是值得研究的。

白氏的《新乐府》五十曲是元和四年之作，当然不是一次写下全部，包括着以是年为中心的前后所作。《新乐府》中的骠国乐，是骠国进乐之后不出十年的写作。白氏当献乐之时，写过《与骠国王雍羌书》（《翰林制诰》），所以应当有过目睹进乐实况的机会[4]。这样身当其时，而且是当代第一流人物所写的乐府，虽说赋诗，这所赋的情景，当然为后人所相信；然而他叙述乐舞，也不无疑问。就是“玉螺一吹椎髻耸，铜鼓一击文身踊”这一联，描写的舞人等装束和当时骠国乐人、舞人的实际装束，也还有着相当的距离。

据《新唐书》，骠国乐工(舞人大概也包括在内)[5]都是昆仑人[6]。昆仑人大抵是从亚细亚高原移居东南方的人种[7]，唐时广泛杂居在“南蛮”诸国。他们的人种特征是黑身、卷发，有些书多曾提及，例如《旧唐书·南蛮传》云：

自林邑以南，皆卷发黑身，通号为昆仑。

唐义净《南海寄归内法传》(上)云：

良为掘伦，初至交、广，遂使总唤昆仑国焉，唯此昆仑头卷体黑。

宋朱彧《萍洲可谈》云：

广中富人多畜鬼奴。(中略)亦谓之野人，色黑如墨，唇红齿白，发鬈而黄。(中略)有一种近海者，入水眼不眨，谓之昆仑奴。

周去非《岭外代答》云：

西南海上有昆仑层期国，连接大海岛。(中略)又海岛多野人，身如黑漆，拳发，诱以食而擒之，动以千万，卖为蕃奴。

唐代杂役，多用这样黑身卷发的“昆仑奴”，骠国大概也用这种人当乐工、舞工，此时进贡来唐朝。据《新唐书》所记骠国乐人着的种种服饰，乐工金冠，舞人珠冒。

乐工皆昆仑，衣绛氎朝霞为蔽膝，谓之裓襔，两肩加朝霞，络腋。足臂者有金宝环钏，冠金冠，左右珥珰，绦贯花鬘，珥双簪，散以毳。初，奏乐有赞者一人，先导乐意。其舞容，随曲用人，或二或六，或四或八至十，皆珠冒，拜首稽首以终节。

即便是舞人不同乐工，只是舞人用非昆仑人的骠国人的话，该国除妇人外没有高髻的风习，未闻男子椎髻之风[8]，这次献乐，不会有椎髻妇人参加。而描写这舞乐之态，却用了椎髻文身的字眼，似乎稍欠适切。椎髻、文身，是古来居住中国南部的各民族——特别是西南各族的一般风习，《汉书》以来屡见于记载。

关于椎髻之俗，《汉书 · 西南夷传》云：

夜郎……滇……邛都……此皆椎结(师古曰：结读曰髻，为髻如椎之形也)。

文身的风习，《后汉书 · 西南夷传》云：

哀牢夷……种人皆刻画其身，像龙文，衣着尾。

又《南蛮传》云：

《礼记》称南方曰蛮，雕题……(注曰：题，额也，雕之，谓刻其肌，以丹青涅也)。

又《南蛮西南夷传赞》云：

百蛮蠢居，仞彼方徼，镂体卉衣，凭深阻峭(注曰：镂体，文身也)。

唐代也还有西南各族的“东谢蛮”、“西赵蛮”、“牂牁蛮”、“南平蛮”，都保存着椎髻之俗(参考《唐会要》[九十九])。今天苗族、彝族之中，也还保留着这种遗风的〔9〕。南方扶南曾有文身之俗，《梁书 · 诸夷传》云：

扶南国俗本裸体，文身，被发，不制衣裳……吴时……国人犹裸。

《隋书 · 南蛮传》也指出林邑妇人有椎髻之风。综合这一些文献来判断，描写一般南方各民族风貌时，尤其不是实录的诗文，假借椎髻文身的成语是可能想象到的；由此推想，则白氏所谓铜鼓这一谜，也很容易破解了。我想白氏不过以骠国进乐比拟于韎鞢(“四夷”乐)之任(“南蛮”乐)〔10〕，舞乐人则拟以古来南方各族最普遍的特征——椎髻文身，乐器也拟以人所周知的椎髻文身种族的乐器铜鼓来配称玉螺——这玉螺毋宁还是广义的南方各族的吹器——以形容其为“南蛮”乐而已，这铜鼓只是譬喻的说法。当白氏作此描写之时，似乎心目中有着“东谢蛮”文化程度的南方

各族的乐舞。《旧唐书·西南蛮传》云：

东谢蛮……有功劳者，以牛马铜鼓赏之，（中略）婚姻之礼，以牛酒为聘，女归夫家，皆母自送之，女夫惭逃避，经旬乃出宴，聚则击铜鼓，吹大角，歌舞以为乐。（中略）男女椎髻，以绯束之，后垂向下。（并参看《新唐书》）

骠国的乐舞，当与此又稍异其趣。白氏《乐府》中真正描写了骠国舞蹈的实况的，仅是“珠缨炫转星宿摇，花鬘斗薮龙蛇动”的一联。可知白氏《乐府》根本不是按照骠国乐舞时所见的实况而下笔的，只是写了当时汉族心目中的南方各族的乐舞而已。因而，根据实录所写，足以信赖的《新唐书·骠国传》，与仅是一篇诗歌的白氏《乐府》之不相符，铜鼓的疑问就可以涣然冰释了。至白氏《乐府》以玉螺对铜鼓，以珠缨对花鬘，来描写乐舞。或者还是取法于唐逸名氏所作《骠国乐颂》中的四句，对照看来，非常妙。

吹蠡击鼓，式舞且歌；缨络四垂，珠玑粲发。〔11〕

所以这一问题，可以如此看法，而且也是妥当的看法。如果这样看法不错的话，则可以这样解释：“骠国进乐有铜鼓说”完全萌芽在白氏《乐府》的《骠国乐》，由于《岭表录异》而成定说，而为宋人陈旸所盲从。因此《新唐书》骠国进贡的乐器没有铜鼓，并不是遗漏。不过骠国进乐没有铜鼓，和骠国之包含在铜鼓散布地域（国中许有一部分地区用铜鼓）是两回事，二者并不矛盾。我并不否定这后一说，但由于《岭表录异》等的记载来证明古缅甸地方用铜鼓，则非订正不可。

原注

〔1〕 白居易《乐府·骠国乐》里有王子，又《翰林制诰》的与骠国王雍羌（白氏《长庆集》[五十七]）：“……又令爱子远赴阙庭……

今授卿检校太常卿，并卿男舒难陀那及元佐、摩诃思那等二人亦各授官告，往至，宜领之。云云”，这王子说倒是可取的。

〔2〕 拉古伯利（T. de Lacouperie）：《非中国的古法器鼓》（On Antique and Sacred Drums of Non-China），《记巴比伦及东方民族》（*The Babylonian and Oriental Record*），1895，第6页。

〔3〕 德赫鲁：《古铜鼓》（*Die antiken Bronzepauken im Ostindischen Archipel und auf dem Festlande von Südostasien*），第88、92页；坪井博士译：《东印度诸岛和东南亚细亚大陆之古铜鼓考》、《史学杂志》，卷XIII，第254、415页。他在这论文里，关于骠国铜鼓提倡假说：“更进其疑，则使节向中国京去的途中，在比于本国还在北方的地点，添买了一面铜鼓，也未可知”。

〔4〕 白居易贞元十六年及第在高郢之下，十八年（三十一岁）试判拔萃科及第，授校书郎。参看铃木虎雄：《白乐天诗解》（1927）年谱。

〔5〕 《唐会要》、《旧唐书》并皆但记乐工之数三十五人，别无舞人。《新唐书》亦不载。今按贡进乐器十九种三十八件，则超过乐工之数。但是骠国乐调有二调，乐器中有只用于一调的，也有一人交互奏用二器以上的，所以奏乐之工着实要比乐器总数三十八还少得多。舞是二人乃至十人，所以除去舞人的乐工数当为二十余人。

〔6〕 乐舞用昆仑的例，还有《宋史》三佛齐条下云：“乐有小琴小鼓，昆仑奴踏曲为乐”。

〔7〕 斐朗（G. Ferrand）：《昆仑与古代南海的航行》（Le Kouen-louen et les ancienes navigations interocéaniques dans les mers du sud），《亚细亚学报》（*Journal Asiatique*），1919，卷XIII、XIV，此中收罗关于昆仑的东西资料甚详。有冯承钧抄译的《昆仑及南海古

代航行考》。

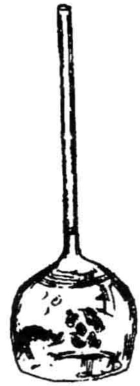
〔8〕 僳人是古骠人的后裔，《皇朝职贡图》(《云南通志》[一八六]引)：“男子束发……妇人当顶作高髻，裹以白布”云，载此供参考。

〔9〕 鸟居龙藏：《苗族调查报告》，一八四；又：《从人类学上看的西南支那》；刘介：《苗荒小记》。

〔10〕 元稹：《新乐府·骠国乐》中有“太常编入鞮靺科”之句。

〔11〕 《说郛》(一百)收录。引用的四句是长文序中的一节。骠国进乐时，此外颂诗一定很多，可惜没有留传下来。《骠国传》有：“开州刺史唐次述骠国献乐颂以献”；又元、白《新乐府》题“骠国乐”，据元氏自序，系出李绅所创，是亦不幸而佚了。那时关于进乐的颂诗留存得再多一点的话，或有资料可更进一步帮助本稿的叙述，也未可知。

鼓珰之传入日本


图26 鼓珰(poppen)

虽说是玩具，中国的玩具不少是富有奇想的。鼓珰或响葫芦就是其中之一。鼓珰这名称在日本是不懂的，日本叫做 poppen 或 popen（图26），京都、大阪的中年人，就大概都能知道，是一种玻璃制的玩具乐器。这乐器自江户（1603—1867）末期从中国传入已达一百五十年的今天，几乎绝迹消亡了。此后再要像我辈幼年时代所遇到的，明治中期那么异常流行的时期，是不会有的了。现在以这乐器的传来时期的问题为中心，述其经过，给这已衰废的乐器留个小小的记载。

半世纪前，大阪市中曾听到过 poppen 音的泛滥。这叫做 poppen 或 popen 的玩具，是用薄玻璃做成的玻璃球，通连着一根吹管，球底特别薄，将吹管的口含在嘴里，一吸一呼，薄底便顺应着球内外气压的变化而一凹一凸起伏，发出 poppen 的音响，一如其名。这时候如吹得太厉害，器底就有破碎之虞。形状也曾有种种变异，有的腰细如葫芦，也有吹管弯曲扭转的，球有大至直径 90 厘米[1]，以至现在所见不过 2—3 厘米的，都有彩画花纹。

可是，球有大小，底有厚薄，因而发音各各不同，并不一定出 poppen 之音。又，由于方言的不同，所以音赋名也有不同。例如明治以来，长崎、北陆等地方叫做 pokenpoken，名古屋却叫

pekonpekon。这都是从音赋名，而更进一步上溯于往时，有着类似的名称，大概和往时的方言也还有种关联。就是京都、大阪的poppen和往时西京（京都）的ponpin（《艺苑日涉》，详下文），长崎、北陆的poken-poken和往时江户（东京）的poken-pokon（《嬉游笑览》）〔2〕之间，各有其关联。前者还可以说是同一地方之故而有关联，后者怎么说呢？或者由于这样的命名，小儿都会容易创造，未尝不可谓之古今暗合，然而此外或许还有意外的关联，也未可知。还有关西有一部分地方，据说因其底薄，有以这玩具来譬喻为人情轻薄的俗语〔3〕。

在中国就叫做鼓珰，是由山东一带的玻璃工厂制造出来的〔4〕，而前时也叫做响葫芦、倒掖气、咘咘噔等。《艺苑日涉》（十二）论及此事：

响葫芦，琉璃匠所制。一名鼓珰，又名倒掖气。小儿口衔嘘吸，其声翻缤，故俗名翻缤。按《日下旧闻》引《倚晴阁杂钞》曰："琉璃厂，原为烧殿瓦之用。瓦有黄碧二种。殿瓦之外，所制曰鱼瓶，曰琉璃片，曰胡芦，曰响胡芦。小儿口衔嘘吸成声，俗名倒掖气"。《颜山杂记》曰："为鼓珰，旋烧其底而凹流之，以均其薄，欲平而不平，使微拱焉；以随气之动，乃得鸣"。[1]鼓珰即响胡芦也。《帝京景物略》曰："琉璃厂店西之白塔寺，[2]卖琉璃瓶。盛朱鱼转侧，其影小大俄忽。别有衔而嘘吸者，大声呟呟（胡孔反），小声唪唪，曰倒掖气。"

又其在清末的情况，《燕京岁时记》云：

儿童玩好，亦有关于时令。京师十月以后，则有风筝、鞬儿

1 据《颜山杂记》，"凹流"当"四流"；而"微拱"当"微杠"也。
2 兹错句错，故误引之。据原文当谓"东之琉璃厂店，西之白塔寺"。

等物，（中略）琉璃喇叭者，口如酒盏，柄长二三尺。唏唏噔者，形如壶卢而长，柄大小不一，皆琉璃厂所制，儿童呼吸之，足以导引清气。

从这些记载，可以想见中国前一时代的情况。《艺苑日涉》里写作“翻缤”（ponpin），是著者村濑栲亭〔5〕久住西京，写下了西京的称呼，为今日京都、大阪方言之 poppen 的前驱。

这种鼓珰，经清代商舶载运而来，开始流行于日本，其年代至迟可以溯至安永、天明（1781—1788[1]）光景。《花红叶都咄》（天明八年［1788］）里，叙说天明大火之后，西京复兴的繁华情景有云：

popinpopin 的 hurasuko（玻璃）店，

poririporiri 的唐人果子（干点心）

这要不是指玻璃风铃的声音，就准是描写店头寻这玩具的景况。这以后十年光景出版的《都林泉名胜图会》（宽政十一年［1799］），描画着宽政年间京都风俗，其《四条川原的纳凉》一幅里，有挂出纸灯的鼓珰店。图幅虽小，分明看到上描花纹的鼓珰。这样的东西都描画在图会里，可知上溯不久的天明年间，西京已经有这种玩具了。在江户也是宽政（1789—1800）年间流行这种玩具，最具体描画给我们看的是喜多川歌麿的名作云母刷大首绘[2]《妇女人相十品》（宽政三年［1791］）中的一幅〔6〕。画着个妙龄少女，右手托着 poppen 的细管在吹，画得很鲜明。同样的构图见于也是歌麿给画插图的《青楼年中行事》（享和四年［1804］，十返舍一九作）里的“秃”（kamuro，青楼侍女）（图 27），只是拿着这

1 应讫于 1789 年。

2 浮世绘极盛时代所谓“锦绘”，系多次刷色的木版画，刷色中搀用云母片，取其能发亮。——译注



图 27 歌麿画中的鼓珰（《青楼年中行事》）

玩具的手势不同而已，胸部以上的构图几乎完全一样。还有和通常的鼓珰稍稍不同的“吸玉”，见于下文细说的宽政年代书里，在考证这玩具的年代上可资参考。

这样，引证的例子虽不多，然而足知宽政前后，这玩具普及于东西两都，因之可以推定流行之始，不会后于天明年代，而清代商人传入长崎，更在以前。文化（1804—1817[1]）时西京，人们夜里乘凉，都中子女好弄鼓珰，这景况见于中岛棕隐〔7〕的诗描写：

凉凉喜弄响胡芦，夜夜遇桥私自沽；

冰管只须加玉扐，胭脂口气不胜粗。

自注云：

女儿弄鼓珰之状，指扐插其细管，竖横错合双掌，密握中自使呇气，随缓紧之势，以鸣之。如口衔之，吸嘘成声，差过强，则其底破裂。

说来和今天没有两样。再《长崎闻见录》（宽政九年［1797］）里画着有种吸玉（当地土名 hohhetsu、bentōza）这种玩具，很像鼓珰，只是没有细管，解说云：

吸玉是球形，有个稍稍突出的口，底很薄，宜于吸。（图 28）

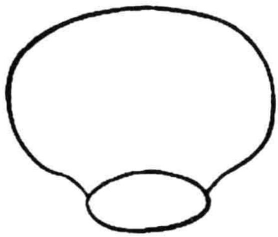


图 28 吸玉（《长崎闻见录》）

1 应讫于 1818 年。

这吸玉除了吸口不同之外，完全像鼓珰，也是吸之使响，同样构造的玩具，并且附有当地土名，当是当时住在长崎的荷兰人模造鼓珰而玩弄的变种鼓珰。

这样，中国的鼓珰，一名响葫芦，一名倒掖气，在江户末期，大概还是天明年代以前，舶来传入日本，不久就风靡于西都、东都，是一种玻璃制的玩具乐器，因其音取名叫 ponpin，或 poken-poken，今天在关西的一隅以 poppen 之名而残存着。

原注

〔1〕《popen》，《风俗画报》，明治三十八年正月号，1905。

〔2〕《嬉游笑览》（六下）云："ponpin，江户叫 poken"。

〔3〕俗语"poppennoketsu"或"poppenoketsu"是骂人的话。

〔4〕摩尔：《中国乐器》，第 104 页。

〔5〕村濑栲亭，名之熙，通称嘉右卫门，字君绩，号栲亭，神州。美浓人，来西京讲儒学多年，后见聘于秋田侯，致仕后住西京。文政元年卒，年七十余。

〔6〕一名《妇女相学十体》，歌麿三十六岁时一连的作品中的一幅，有"吹 bīdoro[1]"的假称。

〔7〕画饼居士（中岛棕隐）：《鸭东四时杂词》，于文政末年刊行，甲戌（文化十一年[1814]）刻其一半；诗句大致是成于文化中期的。著者以栲亭门下的诗客有名。

---

1 源自葡文"vidro"，本意玻璃，日人改指鼓珰，乃江户时习称。

第二章　皮乐器

关于答腊鼓(揩鼓)

答腊鼓，一名揩鼓。从其特异的奏法论，可以说是今天已经完全断绝了传统；然而从这乐器本身的形态而论，又可以说依然还保持着其命脉。日本所谓“缔太鼓”(shimedaiko)，或单叫“太鼓”(taiko)，是今日日本民族乐器之一，满足着甚为广大范围的需要，其实就是古答腊鼓的末裔。这里就这种鼓来略谈其变迁。

答腊鼓是两个革面夹着一个圆筒形短框而用绦绳相互紧缚起来的鼓。《古今乐录》云：

答腊鼓，制广于羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓揩鼓。

这俗称揩鼓的揩，谓以手指揩摩。日本雅乐里用过框径九寸，长六寸，革面径九寸程度的，的确比羯鼓面广而框短。调绪(即缔纽——绦绳)是赤色的。其古奏法，据敦煌壁画、绢本画，及日本《信西古乐图》(图 29)看来，系以左手掌托，保持鼓的革面于水平，用右手指摩擦或弹指而使其鸣的(后详)。

大凡以指弹鼓的奏法，似乎是远从西方传来的。而称为答腊的这奇妙名称，似乎也起源于西域的某种语言。固然，要找出一个这样的原语名称而同时又是这样形态的鼓，并且奏法也一样的原型鼓来，是极难的。这里分别就鼓制和奏法，而各为试探其起源。



图 29 揩鼓（《信西古乐图》）

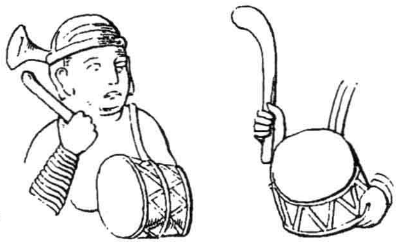


图 30 古印度的短框鼓（迈绥）

1. 鼓制——古印度雕刻，例如桑志浮雕里，见到近于原型的这种鼓[1]（图 30）。浮雕中，奏者以左手托着鼓底，右手拿着勾蕨状的桴，作将欲打鸣的姿势。而鼓面用缔纽（绦绳）结合，作 W 形。

2. 奏法——以指摩鼓的奏法，我以为是发源于西亚乃至埃及地方的，后来在印度系的鼓上应用了这种特殊的奏法，才产生所谓答腊鼓的。西亚本来是今日普遍通行于欧洲尤其是南部的镗卜林[1]（tamborin，巴斯克[Basque]地方的鼓）奏法——多用指摩擦鼓面——的发源地，所以我想或者是中亚取此奏法于西亚，而传乐器自印度，创造出答腊鼓这个新传统，由是而传于中国，再传于日本的。中亚是印度、伊朗两文化交流融合的极饶兴味的地域，音乐上也从两方面承受了这两个系统的文化，而产生两系统的浑融也很多。乐器上可以看出其证迹，例如印度系的弓型竖琴维那（维那 vīṇā，即凤首箜篌）本是右手用小拨来弹的，一到中亚的龟兹，就效仿西亚系竖箜篌的弹法，用两手手指来弹起来了。与此

1 即铃鼓。

相反，在印度专用指弹的细形直颈琵琶，到了龟兹地方就采用西亚的伊朗式琵琶手法而用拨来弹；借用印度的乐器，只是奏法学西亚之风。答腊鼓恐怕也就是这样，有着两系的融合。

图像上不能判断实际是否用指弹，古埃及、希腊风的平圆板状鼓见于犍陀罗雕刻〔2〕，再晚些传承印度风的爪哇婆罗浮屠的浮雕里，也见到指弹薄框鼓的人物〔3〕，所以印度地方也有这种手法，但是用同样手法打奏答腊鼓样子的证迹，在印度是找不出来的。从这一点上，我想象到答腊鼓手法完成之谜，可能包藏在西亚地方。

3. 答腊的语源——直接的语源是指不出来的，今述其假定之说：

答腊（tâp-lâp）的音韵，近于近世阿拉伯的 table[1]、印度的 tablā，但是这二语都不是可以上溯到隋唐之古的。近世阿拉伯、伊朗称鼓的名称，有可以认为其语根出自希伯来语的 taph——是打的意思，特别指打鼓之打的，例如 daff、deff〔4〕。和这 taph 可以联系起来考虑的，是希腊语的 tuptō、拉丁语的 tab、梵文的 tup——都有打的意义〔5〕。答腊的语根之答（tâp），可能是一种语言的译音，而这种语言，也和这一些语言一样是有打的意义的。所以这有着这样语根的答腊，可以推测其由来于闪（Semtic）或雅利安（Aryan）语系的语言中之某一种语言，既有着同类的语根，而且有着鼓的意义。固然，现在并没有找到适切的原语，还只是推定而已。

作为乐器，答腊鼓在隋唐时，用于龟兹、疏勒、高昌诸乐。龟兹、疏勒，当时是通行着兜佉罗语（Tokharisch，Tockarien）的地

---

1 table 另一意义指弦乐器上的音板。——译注

域；或其地有鼓，语音近于 tâp-lâp，而传入中国内地之后，汉族译其音为答腊二字。

此外，梵语的 tālā〔6〕，也未始不可音译为答腊，然而细考起来，这梵语出自手掌之义，古亦如今，指的是铜钹之类的乐器。这答腊的直接原语既无从查考，还是拟以上述的希伯来语之 taph 与有关系之语，来得稳妥。另外，日本所传有多良罗（tarara）鼓之语，若与答腊鼓是同一器，那么又可另求其语源，这问题现在且不谈。

作为答腊鼓（图 31），用在隋唐的燕享乐时，限于龟兹、疏勒、高昌等乐，而不用于天竺乐，这从上述的假说看来是当然的了。其通过中亚而传入中国内地，当在六朝的后半期。所遗憾的是中亚遗物中还没见到有答腊鼓的，可是在敦煌画里却往往见到〔7〕；以后，中国中唐、宋初的教坊里，以揩鼓之名而存在〔8〕；自宋之后，便不复见了。

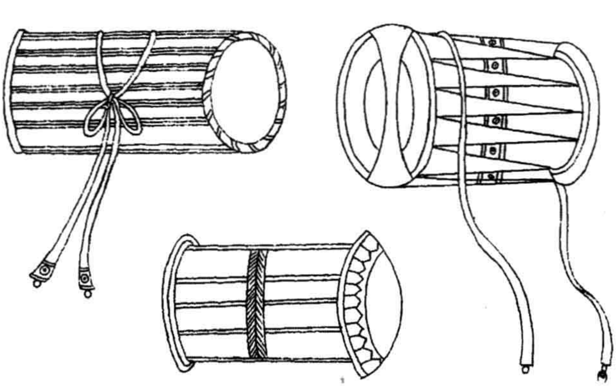


图 31　答腊鼓　此鼓框高，异于寻常的答腊鼓（《乐书》）

其传于日本，似乎在奈良时代（710—794），与唐乐同来，《教训抄》里记有鼓生之名：“登美”、“是元”。又《西大寺流记资

财帐》（宝龟十一年[780]）里记有大唐乐器（新乐），其中有：

楷[1]鼓一面　漆涩腔。

《和名类聚抄》记着和名“须利都都美”（suritsuzumi）[2]。此外诸大寺的《资财帐》中，也往往见到其目录〔9〕。至于《延喜式》里鼓吹用的多良罗鼓〔10〕也有认为即是答腊鼓的一说〔11〕，但是我想，由其用为军乐器这一点看来，恐怕只是似而非的另一种。总之这答腊鼓从平安后期以至镰仓时代（1192—1333）是相当见用的，鼓师的名字也多见于记载〔12〕。《教训抄》里并且言及其奏法、乐谱。不过《教训抄》（九）里说：

悬之于颈，摺（揩）鼓也，新乐摺物也，古乐不可用之。

这种支持法是日本人想出来的，近世又一变而托之于左肩之上，用右手来揩摩，见于《乐家录》〔13〕，可知奏法还因时代而有变迁。

一方面，镰仓时代以后，不知何人的创意，产生了一种稍小形的揩鼓，用二桴击之。桴普通都是两根。这就是田乐（dengaku）的羯鼓〔14〕，猿乐（sarugaku）的能（nō，即能乐[nōgaku]）里用的太鼓。《和汉三才图会》（十八）云：

太鼓（《拾芥抄》所谓歌鼓是乎），按今猿乐所用太鼓，近世之制。其鼕短而以二桴击之。

《艺苑日涉》（五）云：

散乐，俗谓之能。乐器有笛、三鼓，以节歌舞。三鼓，一曰大鼓，广于羯鼓，而棬甚短。下有小床，斜架置膝前，击用两杖。

近世戏剧音乐、舞妓、游艺师、乞食、耍猴（猿迴，sarumawashi）、

1　“楷”鼓即“揩”鼓，此系时代不同而形成的书写上的变迁。——译注

2　tsuzumi 即都昙鼓之鼓名，见本书 109 页。——译注



图 32 天满的卖饴者(《绘本御伽品镜》)

行商人(图 32)等所必用的"缔太鼓",就是这种鼓。

这样,奏法也改变了,鼓形也较小了,所以世人不再叫揩鼓而单呼为太鼓、小太鼓,又因其有缔纽(絛)而呼为缔太鼓,以至于今。

要而言之,这答腊鼓,其形制取自印度,奏法盖取自西方,而完成于中亚的;六朝后半传入中国内地,再传至日本以后,经分化而奏法改变,成为缔太鼓,以至于今日。因之,这答腊鼓,虽然失去了中亚以来的传统奏法,但是把古印度以来的乐器遗式,绵延传至今天。又弃去了指摩奏法而用桴击,虽出于偶然,却回复到这鼓的印度原型的奏法,可说是一种经历奇运的鼓。

原注

〔1〕 福开逊(Fergusson):《树与蛇》,图版 XXXVIII(图 2);F. C. 迈绥(Maisey):《桑志及其遗迹》(*Sanchi and Its Remains*),图版 XXXV(9)。

〔2〕 布尔吉斯(Burgess):《印度的古迹》(*The Ancient monuments Temples and Sculptures of India*),图版 120(图 2)(纳妥[Nathu]寺址出土)。

〔3〕 黎曼士(C. Leemans):《婆罗》,图版 XCVIII(166)。

〔4〕 daff,taff(手鼓之叉)以音译名达卜,见于清代燕乐的回部乐器中

(《皇朝礼器图式》[九])。伊朗语 table 恐怕与希伯来语的 taph 也有关系。近世印度的 tablā(鼓名)是从 table 产生的，音译为达布拉，见于清代燕乐的廓尔喀部乐器中(《大清会典》)。

〔5〕 巴吉斯(J. Baggers)："打击乐器半鼓大鼓"(Les timbales, le tambour et les instruments à percussion)，《全书乐器编》，第 1684、1695 页。

〔6〕 tālā 音译名达拉，见于清代廓尔喀部乐器中(《大清会典》)。

〔7〕 伯希和：《敦煌》，图版 LXXX(第 461 洞)；斯坦因收集品(Stein Collection)，no. ch. liv. 004；《敦煌壁画集》，图 38—47(唐)。

〔8〕 《新唐书 · 南蛮传》南诏龟兹部中，《宋史 · 乐志》教坊乐的龟兹部中，俱有揩鼓。

〔9〕 《广隆寺资财帐》云："唐乐器，楷鼓壹口，今校无实(今无其实物)"。《安祥寺资财帐》云："楷鼓三面"。《观心寺资财帐》云："楷鼓一面"。

〔10〕 《延喜式》(四十九)《兵军寮》云："凡鼓吹杂生习业所领，钲一口，大鼓一面，楯领鼓二面，多良罗鼓四面，答鼓一面。(中略)并待官符充之"。

〔11〕 《歌舞品目》(三)云："摺鼓，一名多良罗鼓。见《延喜式》，即答腊之音也"。

〔12〕 《基政笛谱》《万秋乐》注里，康和四年(1102)尊胜寺供养试乐，有阶鼓友清之名。又《乐书补任》贞永元年(1232)将军家注进位阶条见楷鼓摺出羽介宗利。

〔13〕 《乐家录》(二十三)云："揩鼓者，形如猿乐大鼓而不用桴，载于左肩，以指击之。革径一尺二寸许，筒长六寸许，口径九寸许"。

〔14〕 《田乐法师由来之事》。

关于羯鼓

唐玄宗爱羯鼓之音，重视为八音的领袖。日本雅乐也在唐乐里重视羯鼓，由精达乐事的长老所掌，置之于打击乐器的上座。这鼓的形制，古来几乎没有变动，这一点上没有什么可讨论，现在略谈其起源、语源、奏法等。

羯鼓几乎是直圆筒的高框，两头用絛绳紧张着两革面，古者见于印度桑志大塔的浮雕[1]（图 33），稍近一点的见于爪哇婆罗浮屠的浮雕、大致可以判定是印度系的鼓。萨克斯博士把桑志浮雕、阿旃陀壁画中所表现的筒形鼓，联系到今日的mṛdaṅga，说只是古代的，框的轮廓不弯，其圆径上下唯均如直筒，所以没有张挺絛绳的圆筒状枕[2]。固然，印度的鼓，如果追溯到更古时，也未尝不可疑为西方有其原型[3]，然而羯鼓的直接源流，可以上溯于印度鼓。



图 33　古印度的两杖鼓(迈绥)



图 34　羯鼓(《信西古乐图》)

这乐器传入中国内地的时期及其过程，大致是在晋代(尤其可能是东晋)从印度经中亚而传入北地，和竖箜篌、伊朗式琵琶、细腰鼓等差不多同时传入的。隋唐燕享乐中，这鼓用在保有东晋以来传统的龟兹乐，以及其后传来的疏勒、高昌等乐，唐代也用之于天竺乐，却不用于伊朗系的康国、安国诸乐，这就说明着这鼓的传来路径〔4〕，也未可知。

关于羯鼓的名称，《通典》云：

以出羯中，故号羯鼓。

那么，或许是由羯人流布之于中国内地的？五胡跋扈于江北的时代，建国后赵的石勒就是羯人〔5〕。龟兹乐是东晋时代传入中国内地的，如果传入当时就有羯鼓的话，那么，是否羯人在后赵时代(319—351)以前就用着的，所以有羯鼓之名？

可是，《律书乐图》却另有一说。《和名类聚抄》羯鼓条下云：

《律书乐图》云：答臘鼓者，今之鞨侯楬鼓(鞨音曷，俗用楬字，未详)，即鞨鼓也。

以为羯侯提鼓简称为羯鼓，而按字面来解释，则是：

答腊鼓＝羯侯提鼓＝羯鼓。

以揩鼓知名的答腊鼓，和羯鼓竟同是一物，这一点很奇怪。狩谷棭斋对此怀疑，在他的《笺注倭名类聚抄》里说：

按《通典》并举羯鼓、答腊鼓云，答腊鼓制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。据之，答腊鼓即上条所载揩鼓，不与羯鼓同。则似“答腊鼓者今之”六字，当在前条正文揩鼓字上，而侯提鼓上“鞨”字亦恐衍。删之，作“侯提鼓即鞨鼓也”，义似始可通。然《唐六典》大乐令龟兹伎注、疏勒伎注，并具列答腊鼓、羯鼓、侯提鼓、则似羯鼓、侯提鼓不同。今姑依旧。

《教训抄》所引《律书乐图》，也和《和名抄》所引的一样，

《律书乐图》今既无存，自无从明确其本文，不过以上的三鼓之中，至少答腊与羯鼓之各为一物，是不成问题的。答腊鼓(揩鼓)比羯鼓面广而框短，奏法用手指揩摩出声，分明和羯鼓有别。但在陈旸《乐书》画着的三个答腊鼓都是框高的，一看仿佛竟是羯鼓，未知是否图画得拙劣，还是果如《律书乐图》所说，“答腊鼓者，今之羯侯提鼓”，而图示着答腊鼓，在揩鼓之外，另有一种形似羯鼓者存在呢？现在有这样不可思议的图，而普通对于答腊鼓即是羯鼓之说并不置疑，所以这里应当来断定二者之决非一物。

然则，侯提鼓与羯鼓的异同如何，却很不容易明确指出。不仅是《唐六典》的龟兹、疏勒伎注，《新唐书 · 礼乐志》也在疏勒伎里并记着这二鼓，似乎表示着二者之并非一物，但是唐时燕享乐的乐器品目，诸书所记并无一定，《唐六典》的注是否可以完全相信，还应加以考虑。《隋书》、《旧唐书》的龟兹、疏勒乐，有羯鼓而无侯提鼓；《新唐书》的龟兹乐，则有侯提鼓而无羯鼓，独于疏勒乐又并记有羯鼓和侯提鼓。使人怀疑到《新唐书》疏勒乐是一器的重记，羯鼓就是侯提鼓。《六典》的注也是重记了。若果如此，那么《律书乐图》的“羯侯提鼓即羯鼓也”原是通的，侯提鼓是羯侯提鼓的简称，而羯鼓又是另一个简称。我从各方面来试读了这《和名抄》所引的《律书乐图》之说，结果仍不得确解，目下还只能像棭斋一样，认为答腊鼓和羯鼓是不同的，而羯鼓和侯提鼓则依《律书乐图》是同一乐器，而依《六典注》便是两种乐器。这侯提鼓之为外来语的转讹音是不待言的，可是原语究竟是什么，却又不明。如果侯提鼓是印度系的鼓，那么原语可能是出于《戏剧论》(*Nātyaśāstra*)以及《咒库》[1](*Amarakośa*)的桶形两

1　应译“长寿字库”。

面鼓(Ūrdhvaka)，或是后一书里所见的小型细腰鼓(huḍukka)之部分译音，可以备作一说。后一语所意味着的，在今日是一种小形的细腰鼓，特别是指振鼓而言，如果侯提鼓是羯鼓样的，那么不能不认为古今异制了；如果侯提鼓是与羯鼓没有关系的话，可以认为就如今日这样的小形细腰鼓了。

羯鼓的形制，在日本雅乐里所用的完全保存古式(图 35)。与《通典》所说：

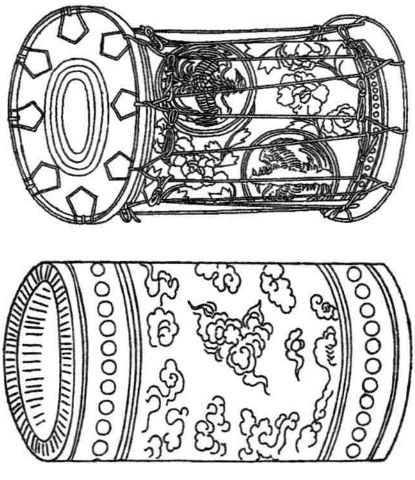


图 35　羯鼓　〔上〕大山寺藏羯鼓
〔下〕信贵山藏羯鼓框(《集古十种》)

羯鼓，正如漆桶，两头俱击。以出羯中，故号羯鼓。亦谓之两杖鼓。

完全相符合。敦煌壁画有描画的这鼓[6]，五代王建墓石刻也见其刻像[7]。其框所用材料，陈旸《乐书》云：

羯鼓之制，鰇用山桑，棬用铜铁，杖用黄檀狗骨花楸。

日本《乐家录》则云：

筒……木樫或樱，金地而为画彩，或以唐木制(用樫或樱，其

音薄，以唐木作之为佳）。

也有石制框的遗物。《乐书》里还说：

其状如漆桶，下承以牙床，用两杖击之。

日本依然还用鼓床，而用两杖打奏。唯《大周正乐》则不用座云。《乐书》有：

《大周正乐》所传羯鼓之制，其色尚赤，上无带，下无座。甚与唐代《乐图》后世教坊者异矣。世俗亦谓之两杖鼓。

似乎与别的稍有不同。其色彩以赤为主，日本古制也见到〔8〕。又于杖，《乐书》云：

杖不绝湿气，而复柔腻，则其声不能发越而响亮战裹而健举矣。

这句话，在日本是已经忘记了。

羯鼓的音，《新唐书》、《羯鼓录》、《乐书》都说是太簇一均〔9〕。《羯鼓录》所举的曲，有太簇均的宫、商、角三调。这所谓太簇一均，恐怕不是包括太簇均的七声之律，而但谓太簇律的意思。这太簇乃是古律，一看这《羯鼓录》所载的乐曲调，便可明了，大致相当于 d。然而，羯鼓是否只用于太簇均诸调——沙陀调、大食调、太簇角、盘涉调等，而不用于其他均调呢？《新唐书·礼乐志》的俗乐器中，日本《西大寺流记资财帐》中的大唐乐器、唐乐器中，都有着这鼓名，则似乎并不限于太簇一均，其他均调的乐曲也用这鼓。后世日本雅乐的唐乐里，除了古乐以外，其他不拘何调，都习惯用羯鼓。

羯鼓在唐代甚被重视。《新唐书·礼乐志》云：

玄宗又好羯鼓。（中略）帝尝称：羯鼓，八音之领袖，诸乐不可方也。

玄宗之所以特别爱好，恐怕是由于其声是所谓噍杀之音（即短促而

小音)，超绝其他的鼓声，在众声之中，都能听到羯鼓之声，听得很明快，因之作为拍节乐器的指导是最适当的。在唐代，燕享乐的龟兹、疏勒、天竺诸乐，以及俗乐，都用它。其两杖鼓之异称，自唐而废，宋人呼之为羯鼓〔10〕。而于唐的一、二、三鼓等用一杖打的细腰鼓，倒都称为杖鼓了〔11〕。《梦溪笔谈》言其区别：

唐之杖鼓者，谓之两杖鼓，两头皆用杖。今之杖鼓，一头以手拊之，则唐之汉震第二鼓也。

元明时代，唐宋的羯鼓已废，《三才图会》所图〔12〕，朝鲜李朝雅乐所所传〔13〕，都是完全别一系统的鼓，结局是羯鼓只独存于日本了。

传入日本，盖在奈良时代(710—794)，与唐乐俱乐，后世传的是宝龟九年(778)壬生驿磨所定羯鼓八声的打法。大概是承继了唐代奏法的。宝龟年间的《西大寺流记资财帐》里写作鞨鼓。平安朝以来，随着雅乐的改制，这鼓就被放在唐乐中新乐专用的节奏乐器的首席上。因之其遗品、遗像、目录等之可征者甚为丰富。遗品有平安朝的石胴羯鼓，遗像有同时代的凤凰堂壁画、相传为惠心所作的《圣众来迎图》等，目录有安祥寺、观心寺、观世音寺等各资财帐。日本写字作羯鼓、鞨鼓，都读作 kakko 或 kako。羯鼓这名称甚为普遍，后世甚至用来称呼别的鼓。

原注

〔1〕 迈绥(F. C. Maisey)：《桑志及其遗迹》(*Sanchi and Its Remains*)，图版 XXXV；奏者络鼓于胸前，左右手执桴。桑志浮雕里，还有种桶形两面鼓，那似乎是相当于后世的mṛdaṅga，是另一种多用手掌拍打的鼓，福开逊：《树蛇崇拜》，图版 XXIV、XXVII、XXVIII。

〔2〕 萨克斯：《印度、印尼音乐》，第 72 页。

〔3〕 萨克斯：《乐器生命》，第 155 页，雕花桶形鼓（Geschnürte Fasstrommel）。这一类的鼓是太古的亚述、埃及圈的桶形鼓，古印度的两杖鼓或与此有关亦未可知。"

〔4〕 《隋书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》、《旧唐书·音乐志》、《通典》、《六典》。

〔5〕 《晋书·石勒传》云："石勒字世龙……上党武乡羯人也。"

〔6〕 《敦煌壁画集》，图 38、49（唐）。

〔7〕 杨有润：《王建墓石刻》，《文物参考资料》，第 3 期，1955；岸边成雄：《关于王建棺座石雕的二十四乐妓》，《国际东方学者会议纪要》，第 I 册，1956。

〔8〕 东京博物馆藏御物石胴羯鼓（旧法隆寺藏）描有狮子牡丹，《法隆寺大镜》（三）。

〔9〕 《新唐书·礼乐志》云："其（羯鼓）音主太簇一均"；《羯鼓录》同；《乐书》云："其声噍杀明列，合太簇一均"。

〔10〕 《宋史》（一四二）教坊乐有羯鼓。

〔11〕 《新唐书·礼乐志》，俗乐之器有杖鼓。第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓。所谓杖鼓，指两杖鼓，即羯鼓。宋人的杖鼓异于是，例证见《宋史》，在教坊乐条并记着羯鼓和杖鼓。

〔12〕 《三才图会》的图，鼗鼓四面。

〔13〕 古朝鲜李王家雅乐部所用羯鼓，据云世宗时传自明。参看《李王家乐器》。又厄卡忒（P. A. Eckardt）：《朝鲜音乐》（*Koreanische Musik*），第 38 页（kalko），模写图 23（左）。

中国所知道的印度系铜鼓

铜鼓之名，自从《后汉书·马援传》以来，几乎成了“蛮夷”系体鸣乐器的专称。正为了这样的名称有了独占性，所以虽然完全是另一类的乐器也会背上了同一的名称，甚至于古人都有误以为是同类乐器的。隋唐燕享乐中天竺乐里用的铜鼓，无疑地是皮乐器；然而《通典》以为和“蛮夷”系铜鼓是同系的，良不可解。据近人根据遗物的研究，印度是完全不在“蛮夷”系铜鼓的散布地域之内的，因之《通典》等所记颇属可疑。这一疑问，和前已说明过的“骠国进乐有铜鼓”的谬说，自古以来没有被人追究，甚至近代的铜鼓研究家都没有提起过。这里我要来讨论天竺乐部所用过的铜鼓，以明其与“蛮夷”系铜鼓之有别。

今当论印度系铜鼓，而所以为对比的“蛮夷”系铜鼓的形态，已在别篇讲过，这里只来再提一下要点。“蛮夷”系铜鼓的一般特征是全器由铜铸成，只有一个鼓面，另一头是敞口的。对于鼓面的大小，框比较矮短。其接近鼓面的部分稍膨大，而中腰收敛，下部再扩大——由于这样的形状而唐人有形如腰鼓之说。面与框多铸出有纤巧的花样，有时在鼓面近边缘处具有数对蛙形的附件，大抵都在框的一定部位附有悬挂这鼓的环。因为形状有类于鼓而赋以铜鼓之名，其实是与铜锣等为同类的体鸣乐器。近代的分类学上，一般对于有革面的皮鸣乐器方谓之鼓，与此有别。以上所说的铜鼓特征，虽则简而不详，在唐代的少数文献里也提

到过，乃是“南蛮”系铜鼓的独特之点。所以根据其有无这样的特征，就不难辨别“蛮夷”系和非“蛮夷”系的两种铜鼓。

其次，印度系的铜鼓又是怎样的呢？除了足以旁证其存在的若干文献和古图（也还是后世临摹的）之外，没有任何考古学资料，尤其没有现存的古乐器实物，然而凭靠这一点贫乏的资料，至少也可以说明传入中国的印度系乐器之中，有着系统上、形制上都不同于“蛮夷”系的铜鼓。

隋唐时代，朝廷用为宴享乐的天竺乐，据《隋书》、《新唐书》、《旧唐书》，都说是渊源于从前西凉的张重华时代，由天竺进贡，而后来又从天竺再度传来的流派。这天竺乐里所用的乐器，《隋书》以后都有记载，虽则稍有出入，但都载有：凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝、羯鼓、筚篥（最后二器，《隋书》未载）[1]。从这一些的乐器名目，就给人以深刻的印象：中国所传的天竺乐，乃是印度系的正统。凤首箜篌（印度系竖箜篌，亦即维那，vīṇa）之不用于其他的宴享乐，充分表示着天竺乐的特异性。其余的乐器，如五弦、笛（横笛，vaṁśa，veṇu）、都昙鼓（dundubhi[？]）、贝（śaṅkha）、铜钹等，虽亦用于龟兹及其他诸乐，无宁只足以说明龟兹等乐之采用印度乐器，而全盘的天竺部乐器，可以说都不背离传统，保存着固有的面目。然则所论的铜鼓，究竟如何呢？《通典》毫无疑义地认为与“南夷”、扶南的铜鼓是同系的，《旧唐书》也就原封不动地引用着：

铜鼓，铸铜为之，虚其一面，覆而击其上。南夷、扶南、天竺，类皆如此。岭南豪家则有之，大者广丈余[2]。

陈旸《乐书》的胡部大铜鼓之说，在这点上是同样的。虽是旧说，拉古伯利（T. de Lacouperie）也曾这样说过，并且作为铜鼓

不是中国起源的一证，求其论据于梵文《普曜经》(*Lalita-vistara*)，说是经中有铜鼓(bronze drum)意义的文字，联系到天竺乐的铜鼓，而谓与所谓“蛮夷”的铜鼓也有关系〔3〕。但是，即便《普曜经》有可作铜鼓意义讲的字，这就能和“蛮夷”系铜鼓有交涉么？他所指出的铜鼓字，其实是根据梵文本为paṇava，中国藏族译为'khar rnga(黄铜鼓之意)，孚沽[1](Foucaux)的法文译语为tambour d'airain〔4〕，而且这西藏译语在中国是后世的铜锣〔5〕，并不指所谓“蛮夷”系的铜鼓。唐时的西藏译语所指的乐器paṇava，形制依然还是疑问，但是刘宋及唐译的《楞伽经》里，这一个梵文译为细腰鼓或腰鼓。例如《楞伽阿跋多罗宝经》(宋求那跋陀罗译)卷一偈云：

箜篌细腰鼓，状种种诸华，(中略)箜篌腰鼓华，刹土离光明……

又《大乘入楞伽经》(大周实叉难陀译)卷一偈云：

或如花果形，箜篌细腰鼓，(中略)或有如箜篌，腰鼓及众华〔6〕……

唐译《大乘显识经》(唐地婆诃罗译)卷上有云：

又有细腰般拏、箜篌、长笛、铜钹、清歌，种种音声，数凡六万……

虽其原语未详，有一个似乎与此有关系的细腰般拏的乐器之名〔7〕。综观这种西藏译语的意义和后述的《五分律》之说，可以想见是种响铜框而具有皮革面的细腰鼓〔8〕。事实也确有这样的鼓见于陈旸《乐书》。且不谈框形，金属框的存在是有若干文献可征的。《五分律》(十八)里说印度古俗有铜铁瓦木

1 今译佛库或福科。

框的鼓：

鼓应用铜铁瓦木，以皮冠头。

所惜找不到相当这话的巴利原典，可是古印度之有铜框的鼓是事实，隋唐时的天竺乐里有这样的鼓，也不足为奇。果然，陈旸《乐书》的铜鼓图（图 36）（旧有三张，今亡其一）有着两个革面的铜框鼓，一是细腰形的，一是圆筒形的，其中之一，还指明是天竺乐中所用。其图说中，大铜鼓不过是“蛮夷”系铜鼓，不必论，中铜鼓、小铜鼓，可相当有可讨论的。

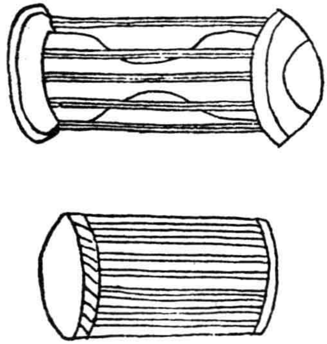


图 36　铜鼓　〔上〕中铜鼓
〔下〕小铜鼓，天竺部
（《乐书》）

中铜鼓，铜鼓之小者。或大首纤腹，或容体广面。虽以铜为体，要须待革成声也。

小铜鼓，〔a〕“《唐乐图》[9]所传，天竺部用之”；〔b〕“盖以革冒其一面”；〔c〕“形如腰鼓。面广三尺，面与身连，遍有虫鱼草木之状。击之响亮，不下鸣鼍。唐正（贞）元中骠国进乐，亦有是鼓”。

其中铜鼓，除了其细腰部是铜质之外，其余与分收在革木瓦各部的腰鼓的话都大同小异，没有注出某乐部之乐器，也与其他腰鼓一样。《乐书》胡部魏鼓（细腰鼓）云：

大者以瓦，小者以木，类广首纤腹……

又俗部木之属腰鼓云：

腰鼓之制，非特用土也，亦有用木为之矣……

又俗部土之属腰鼓云：

腰鼓之制，大者瓦，小者木，皆广首纤腹……

通观这几条记载，细腰鼓都冒有两革面，而框的材质有金木瓦三种之别，《乐书》但因其框质之不同，而于革部之外，在金、木、瓦三部分载了几乎同样形制的。所以中铜鼓之说，只是说金之属的腰鼓，金(铜)框的腰鼓，就为叙述的次第上添了一个中字而已；但是我想可能是有所根据而知道曾经确有过这样一种鼓而载入《乐书》的。至于这一种细腰鼓之是否即相当于上文的paṇava，则无法可说了。

看到小铜鼓的记述，则非独大部分完全和图相背驰，而且记述本身也前后自相矛盾。其与图有关的话，只是"《唐乐图》所传，天竺部用之"一句〔a〕，图当是从《唐乐图》采来的。可是图中与记述的小铜鼓不相符合，正证明了图并没有修改过。而记述中的〔b〕〔c〕，可知陈旸对于《唐乐图》里的铜鼓是毫无所知的。恐怕陈旸是看着这铜框革面的铜鼓古图(《唐乐图》所载之图)，因其有铜鼓这名称，而为"蛮夷"系铜鼓的观念所累，想象为一革面的铜框鼓了，于是就在书桌上创造出一种鼓面鼓身(框)都加有"蛮夷"系铜鼓饰文的，不知究属何种系统的鼓。记述中的〔c〕是从刘恂《岭表录异》借来的，刘氏所记的铜鼓，形制与现存的古铜鼓形制很相符合，并没有革面。《录异》云：

蛮夷之乐有铜鼓焉，形如腰鼓，而一头有面，故面圆二尺许。面与身连，全用铜铸，其身遍有虫鱼花草之状。通体均匀，厚二分以来。炉铸之妙，实为奇巧。击之响亮，不下鸣鼍。贞元中骠国进乐，有玉螺铜鼓，即知南蛮酋长之家，皆有此鼓也。(《太平御览》[二〇五]引)

《乐书》记述小铜鼓的文字，是这样杂凑起来的，结果不得不在桌子上创造出一种题名小铜鼓而"面广二尺"的，这在"蛮

夷”系铜鼓诚不足为奇，而作为腰鼓，则太过于巨大了。这一段文字可谓自相矛盾；所可学习的只是开首一句〔a〕。可是这一段，根据小铜鼓图的原图及其附注来凑成的短短文字，倒是足以窥知隋唐时代天竺乐里所用铜鼓的唯一下手处，同时也是至少并非“蛮夷”系铜鼓的唯一反证。那么通过这前后矛盾的小铜鼓记述而以为天竺部铜鼓是“南夷”系，是毫无道理的；而其所照录《岭表录异》的贞元中骠国进铜鼓(原也是错误的)之说，也与天竺部的铜鼓是毫无关系的了。

类似小铜鼓，即《唐乐图》的铜鼓样子的鼓，见于爪哇婆罗浮屠浮雕(中唐时所造)的印度系鼓群中，只是框质无从推知。假使这小铜鼓图而足可置信的话，唐代天竺部的铜鼓，不是广首纤腹的细腰鼓，而是框像羯鼓的框，大致是圆筒形，而有两个鼓面，用革条平行穿连以绷紧两头的鼓面的。这么看来，《通典》把这铜鼓看作“南夷”系同系，就不能相信了。万一有《通典》所说的事实——唐代有一个时期天竺部曾经采用过“蛮夷”系铜鼓——就应当是本来的铜鼓，在天竺丧失了之后，由于同一名称的混淆，而用错了别系的乐器；故亦不必轻信《通典》之说。

由于以上的引证，可以知道：天竺部的铜鼓是和“蛮夷”系铜鼓毫无关系的，唐时于圆筒形铜框的天竺部铜鼓之外，另有细腰形而铜框，所属不明的铜鼓。这两种铜鼓，其紧绷革面的方法，有着西域系的，特别是印度系鼓的特征，一则明白地称为天竺乐部的乐器，而另一种是印度地方有其远古证迹的细腰鼓，并且如不追溯其最原始，至少有其“中间远祖”在印度地方，而是印度系鼓。

原注

〔1〕 《隋书》里没有羯鼓和筚篥。前者是西域系，特别是印度系的。

后者是西亚系的，燕享乐的天竺乐中用之，或许是唐以后的事。但是睿宗(710—712)之世婆罗门献乐中，有散乐伎工吹筚篥的记载(《通典》)。又《旧唐书》里，婆罗门乐中有漆筚篥之名。古印度也有从西方传入这乐器的事，是不足为奇的。

〔2〕 《乐书》胡部大铜鼓条云："铜鼓，铸铜为之，作异兽以为饰，惟以高大为贵。面阔丈余，出于南蛮天竺之国也。……今秘阁所藏颇多，特其大小异制耳。"这的确是"蛮夷"系铜鼓。

〔3〕 拉古伯利：《非中国的古法器铜鼓》(On Antique and Sacred Bronze Drums of Non-China)，《巴比伦与东方遗迹》(*The Babylonian and Oriental Record*)，1894，第217—222页；黑格尔：《东南亚的古铜鼓》(*Alte Metalltrommeln aus Südost-Asien*)，1902，第238、239页。

〔4〕 勒夫曼(S. Lefman)版：《大庄严经》(Lalita - vistara)，1902，第77、80页等；孚沽(Ph. Foucaux)版：Rgya Tch'er Rol Pa[1]，1847，第72、74页等；孚沽(Foucaux)译：《释迦牟尼传里游艺的发见》：(*Rgya Tch'er Rol Pa, ou Développement de jeux, contenant l'histoire du Bouddha Çakya-Mouni depuis sa naissance jusgu'à sa pre'dication*)[2]，1848，第81、84页等。

〔5〕 《御制五体清文鉴》(七)乐器类一有"'khar-rna 锣"；又东洋文库藏旧抄本《西蕃译语》，器用目中有"khar - rnga 锣，渴儿阿"。'khar＝响铜，khar＝铜。

〔6〕 南条文雄编：《大藏经》(Laṇkāvatāra-sūtram)，第28、34页；《入楞伽经》(元魏菩提留支译)于paṇava但译为鼓。

〔7〕 从前后关系看来，细腰般拏无疑是个乐器名，细腰与般拏之间如

1 应译《圣广大游戏乘经》，即藏文《普曜经》。
2 此书取译藏本《普曜经》为法文者，应译"普曜经，或大游戏经，自降生初转法轮之释迦牟尼佛教"。而前 *Rgya Tch'er Rol pa* 则其刊印之藏译《普曜经》。

果不是脱落一鼓字的话，这细腰是形容般拏的词。般拏是paṇava或其原型praṇava的省尾音译。

〔8〕 南海巽他群岛的亚洛岛有种形近寻常的细腰鼓而但有一面，并且全部由金属制成的铜鼓，舍夫纳：《乐器的起源》，第120页，注2及图版XIX(2)。这只是形态特征比较属于“蛮夷”系铜鼓的变化，参照君士德：《爪哇的音乐》，模写图4、5。

〔9〕 《唐乐图》的撰者未详。由《乐书》所引用的十数条看来，原书是以乐器图为主，仅傍注器名及所属部名，似乎于器的形制没有说明。《乐书》的图引用《唐乐书》，大抵都是《唐乐图》的复描。

各种细腰鼓

传入中国的胡乐之鼓，曾以各种大小形制而盛行一时的细腰鼓，渐渐也受到了淘汰，遗存到今天的，仅仅是中国的杖鼓，朝鲜的杖鼓、羯鼓，日本的一鼓、三鼓、大鼓（ōkawa）、小鼓（kotsuzumi）。现在来概观一下这一群细腰鼓。

细腰鼓的起源及其在中国的传播

由于其形之广首纤腹，框如细腰之美人而得名细腰鼓的两面鼓——西人所谓砂漏形鼓（Sanduhrtrommel）——在中国内地是否在汉代已经知道，未得明确，不过因为当时西域，特别在印度有了这样的鼓，所以想象中国内地也传闻到关于这鼓的某些知识。在印度，巴尔胡提塔浮雕〔1〕、阿摩罗缚底塔浮雕〔2〕以后渐渐多见，笈多王朝（320—495）的绘画〔3〕雕刻〔4〕里就有不少（图 37）；在印度以外的阿富汗〔5〕、柬埔寨〔6〕、中国的新疆〔7〕等地发见的绘画、雕刻之类，也见到很多，都留着这乐器东渐的足迹。而波斯萨珊尼王朝（226—251）[1] 末期的工艺品上所见的〔8〕，恐系传自印度的鼓。综合以上诸考古学上的遗品来考察，推定细腰鼓的发祥地于印度方面，大抵是没有错的。



图 37　古印度的细腰鼓（肯宁汉）

1　今通译萨珊王朝。兹应指阿尔达希尔一世时期，讫于 241 年。

萨克斯博士对于细腰鼓框这样新奇的构造的来历，曾经提倡过一个假说。盖与中国西藏地方存在的一种小的细腰鼓can te'u(又名 ḍa ma ru)一样，是由两个头盖骨对合起来的形状发展出来的。和藏族有近缘的印度尼西亚民族没有这样的鼓，所以这种小鼓的发生地不是中国的西藏，恐怕是古代的前印度地方，西藏不过承继了它而已〔9〕。

此说的是非姑且勿论，古印度除了于今还用的小形的 ḍamaru 一名称之外，细腰鼓最普通的总称叫什么呢？隋唐时天竺乐、龟兹乐里用的一种叫“都昙鼓”的细腰鼓，如果传着梵语 dundubhi 的音韵，那么未始不可想象这种鼓在更古的时代也许就是这名称，可是这梵语的起源很古，在印度古典籍里非常广泛地常见，从这一点看来，是否可以限定为细腰鼓，尚有置疑的余地。另有后文里再当详论的梵语 paṇava(praṇava)，在汉译佛典里有译作细腰鼓的例子，所以古印度的细腰鼓泛称，还不能明确论定。

再从其传入中国的事迹来看，细腰鼓之名是出现得并不太古的，现存史籍里，始见在《宋书》的《萧思话传》：

思话年十许岁，未知书，以博诞游遨为事，好骑屋栋，打细腰鼓，侵暴邻曲，莫不患毒之。

这是东晋末季之事。自从那时以后，佛典之类渐见此名，看来是晋时产生的名称。然而这细腰鼓一名，后世用为此类乐器的泛称，却没有专用为一种乐器名称的例子。作为一种乐器的名称，而最近似的名称是腰鼓，腰鼓这名，至少隋唐时代决非细腰鼓的总名。但是，腰鼓也是细腰鼓中之一，则其名的起源很可能是细腰鼓的简称。例如宋时译的《楞伽阿跋多罗经》，偈文里细腰鼓和腰鼓，完全作同义用(参看本书上篇“中国所知道的印度系铜鼓”)。这是在字数有限制的偈文里，可能由于字数有限制的关

系，简写细腰鼓为腰鼓，在当时也许通行这样的略称。还有，细腰鼓本来是挂在腰边来打的鼓，所以得腰鼓之名。这一说法也并非无稽之谈。这种议论也姑不深究，要之总称为细腰鼓的有多种，六朝时从西域传来，隋唐宋时所知的有：腰鼓、正鼓、和歌、都昙鼓、毛员鼓、汉鼓、魏鼓、一鼓、二鼓、三鼓、四鼓、杖鼓、拍鼓等。这些乐器如今有半数以上已废弃，要一一来明确这许多种鼓的实际形状和其相互间的同异是很难的，现在只能参酌主要的考古学遗物及古代记载等来略述概况。

一、腰鼓 隋唐时"胡乐"里用的腰鼓，和其他的细腰鼓不是一样的。那就像早已传到日本的腰鼓，即伎乐里用的吴鼓(kuretsuzumi)，和后来跟着唐乐传入的腰鼓一样，是挂在腰间，用双手击打的细腰鼓。图像和古代记载告诉我们，最多数的细腰鼓是挂在腰间的，所以把这类的细腰鼓习称为腰鼓。宋译《楞伽阿跋多罗经》里所见的腰鼓，可能是细腰鼓的略称，但是也可以看做意义一变而专指具有某种方式的细腰鼓。这并不是说腰鼓之名只限用于一定大小、一定形态，其中也有大有小，形制也多少有些不同，可是包括着"挂在腰间打的细腰鼓"。这样意义的腰鼓，根据隋唐以下诸史，用在隋唐时"胡乐"系的西凉、龟兹、疏勒、高丽、高昌诸乐。这些乐中所用的各种腰鼓，其形制未必严格地相同。陈旸于金、木、土三部都举有腰鼓，谓其筒或用铜，大形者或用瓦，小形者或用木。《乐书》里说：

小铜鼓，《唐乐图》所传，天竺部用之。盖革冒其一面，形如腰鼓。(一百二十五)(这几句说明的后一半是错误的，见上篇"中国所知道的印度系铜鼓"。)

腰鼓之制，非特用土也，亦有用木为之者矣。土鼓瓦音也，木鼓木音也，其制同，其音异。(一百三十二)

腰鼓之制，大者瓦，小者木，皆广首纤腹。(一百三十一)

腰鼓是有这样多的形制的，其在“胡俗乐”中，是否一一有不同的特殊名称，尚不得知。《新唐书·礼乐志》说：

凡所谓俗乐者二十有八调，(中略)燕设用之。[1]革有杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓。

同是细腰鼓而有第二鼓、第三鼓之别。所以认为日本所传腰鼓，略同隋唐时的腰鼓，当非错误。腰鼓的奏法，是用两手掌拍打两鼓面的。腰鼓的图像，见于敦煌壁画、五代王建墓石刻〔10〕。



图38 高句丽的腰鼓
(辑安第17号古坟壁画)

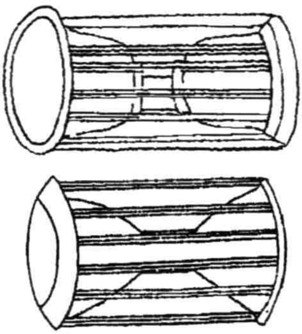


图39 〔上〕都昙鼓
〔下〕毛员鼓(《乐书》)

二、都昙鼓 隋唐时天竺、龟兹乐里用的都昙鼓〔11〕(图39之上)，也用在扶南〔12〕、高昌〔13〕乐里。《通典》云：

都昙鼓，似腰鼓而小，以槌击之。

陈旸《乐书》所图，像日本能乐里用的小鼓(kotuzumi)。击鼓的槌，也未必另是特别的桴。有说都昙二字是梵语dundubhi(dum dum)的译音，而日本语的tsuzumi，就是都昙二字的音读转成的日本训读法〔14〕，或说直接出自梵语的译音〔15〕。可是这译音不

1 兹有省文。

如颠倒这二字而添了语尾的昙都尾(见于天鼓雷音佛的梵名[16])来得确切。[1]都昙二字或许原是昙都二字的倒置也未可知。这且不予深究，问题在都昙之鼓，是否能结合六朝隋唐时的dundubhi(？)这个梵语，存在甚古，常不限于指细腰鼓，尤其是唐时的西藏，也译这梵语为大鼓(rnga-bo-che，rnga-chen-po)和通过《通典》所知的小形腰鼓，有着相当的距离。都昙鼓大概在唐的前半期已沦于废绝，《通典》注也说"今亡"。

三、毛员鼓 毛员鼓，《通典》云：

毛员鼓，似都昙鼓而稍大。

这种鼓与都昙鼓并用于隋唐时"胡乐"中的天竺、龟兹乐[17]，扶南[18]、高昌[19]乐亦或用之。陈旸《乐书》所图(图39之下)，与都昙鼓大同小异。此鼓名但知其为外来语，即使认为与都昙鼓同属印度系，然其原语却难找到。关于天竺、龟兹乐的毛员鼓，《通典》注"今亡"，可知与都昙鼓的命运相同。这两鼓除了大小有别之外，都相类似，用于同一乐中，而且同归于废绝，可以想象这两鼓的用法，有种相互关联之处——例如古中亚的安国、康国乐里的正鼓，和鼓之间的关联。可是中唐时代已经废绝的这两种鼓，在辽的太乐乐器中有它，是不可思议的[20]，不过《辽史》记载的乐器，多靠不住，不止这一件，所以也不必去深究。

四、正鼓、和鼓 隋唐"胡乐"中，安国乐有正鼓、和鼓，康国乐也有正鼓、和鼓[21]。还有加鼓，便算不是和鼓之误，大概

1 天鼓雷音佛，梵文"Divyadundubhimeganirghoṣa"，音译"提婆昙都尾迷迦涅瞿沙"。昙都尾即"dundubhi"(鼓)之音译，林民指"tsuzumi"其语源如自比。盖"tsu"(つ)、"zu"(づ)古读"tu"、"du"。中文"尾"字属明母，即今声纽"m"；日语"尾"字吴音训读"mi"，汉音训读"bi"，而"m"、"p"皆双唇音，易相移换。爰转音tsuzumi也，对译dundubhi乃在其理。

也差不多同一意义。《旧唐书 · 音乐志》云：

正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。

大概这两种鼓是按四度乃至五度关系调音，而作一对用的细腰鼓。都昙、毛员两鼓，或许也是这样关系的两鼓。古印度虽非细腰鼓，往往二鼓或三鼓调成一定关系的音律而应用，见《戏剧论》（*Nātyaśāstra*）[22]。其奏法盖用杖，陈旸《乐书》在汉鼓条下说这两鼓，作杖鼓论。唐以后绝迹了。

五、汉鼓、震鼓、一鼓、二鼓、三鼓　唐南卓《羯鼓录》所谓汉震第二鼓，也是细腰鼓，其框似乎是磁的，似乎是用手打的。《羯鼓录》云：

宋开府璟，虽耿介不群，亦深好色乐，尤善羯鼓。始承恩顾，与上论鼓事曰："不是青州石末，即是鲁山花磁，撚小碧上，掌下须有朋（去声）肯之声"。据此乃是汉震第二鼓也。且鎟用石末花磁，固是腰鼓。掌下朋肯声，是以手拍，非羯鼓明矣。

宋沈括以当时的杖鼓为唐的汉震第二鼓，谓以杖与手打的。《梦溪笔谈》云：

唐之杖鼓，本谓之两杖鼓，两头皆用杖。今之杖鼓，一头以手拊之，则唐之汉震第二鼓也。

《羯鼓录》于第二鼓但云手拍，沈括则云一面以杖击，和后周所传及日本所传一样，怕是正当的奏法。

汉震第二鼓这名称是汉鼓、震鼓、第二鼓的合成语，据陈旸说：

震鼓之制，广首而纤腹，汉人所用之鼓，亦谓之汉鼓。

汉鼓、震鼓是同物而异名。想是因汉人采用而命名。第二鼓是对细腰鼓之二鼓、三鼓而言的名称。汉鼓（震鼓）或许是个总称也未可知。又一、二、三鼓，《新唐书 · 礼乐志》但举有第二鼓、第三鼓之名，而日本所传（《西大寺流记资财帐》）古乐鼓有一、二、三

的名目。既有二、三，则当然有一。陈旸在魏鼓条下说：

后周有三等之制，右击以杖，左拍以手；后世谓之杖鼓。

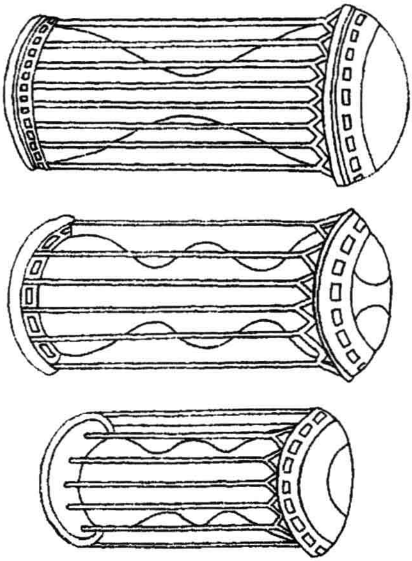


图 40 〔上〕第一鼓 〔中〕第二鼓 〔下〕第三鼓(《乐书》)

似乎就是上述的一、二、三鼓。这里所谓后世，指的是宋，也和沈括所说相一致。这一些鼓的奏法，和《教训抄》里所传的一、二鼓的奏法也相一致，而用桴是奈良时代(710—794)已经有的事，据《西大寺流记资财帐》云：

唐乐器，古乐鼓一具(一二三，大一桴二)，各纳绀布袷袋。

可以知道。因之，后周的三等鼓制，我以为可能是与唐制相同。日本于一、二、三鼓之外，也还有四鼓，但是唐的典籍里却见不到四鼓的名称。

上述诸鼓中，第二鼓有的用磁制，如《羯鼓录》所说，正仓院所藏有三彩磁鼓框(图 171)，当是这一类。不过日本，二鼓一般都是木制的。

至于宋代，这一些鼓类，似乎都用杖击了。沈括以《羯鼓录》的第二鼓拟诸宋时的杖鼓，然而不必限定第二鼓一种，他的话只是偶读《羯鼓录》而记其感想而已，宋代的杖鼓，都有着细腰鼓的意义。陈旸总括“右击以杖，左拍以手”的细腰鼓——魏鼓、正鼓、和鼓——为宋时的杖鼓〔23〕。盖宋代腰鼓未必没有左右俱用手拍的古奏法，也许是杖鼓奏法特盛。辽时相当于宋之杖鼓者谓之拍鼓，可见之于辽代古塔的浮雕。宋代杖鼓，名实俱传于元，《元史·礼乐志》云：

宴乐之器，杖鼓制以木为匡，细腰，以皮冒之，上施五彩绣带，右击以杖，左拍以手。

明又承元制，《明会典·大乐制度》云：

杖鼓三十六个，每个二面，其下铁圈口二。一面冒以犊皮，径一尺二寸五分；一面冒以山羊皮，径一尺三寸。（中略）细腰木匡，广一尺七寸九分。〔24〕

杖鼓两面所张的皮，用犊皮与山羊皮两种，这一点是值得注目的。下述的朝鲜杖鼓，虽皮质不同，也是左右不同其皮的。清代用的杖鼓，大致也是承受明制的〔25〕。

今日朝鲜雅俗乐俱用大形的杖鼓(图41)，革面一大一小，大面用左手拍，右手执桴击小面。其形制与明代的太乐制度不同而小异，在朝鲜虽有高丽睿宗(与宋徽宗同时代，约当12世纪初)传之自宋的说法，但恐怕是传自明初的。《乐学轨范》言李朝制的杖鼓制及奏法云：

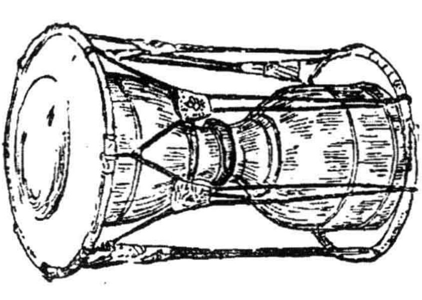


图41 杖鼓(李王家乐器)

按：造杖鼓之制，其腰木及漆布为壳者最好，磁次之，瓦则不好。漆以黑或朱，两面各用围铁。大面以白生马皮为之，小面以生马皮为之。（中略）大面用左手拍之，谓之鼓，或俗作“○”；小面用右手杖击，谓之鞭，或俗作“｜”（杖击时，以左手按鼓面，使鞭声清亮，摇鞭时同）；两面同击谓之双，或俗作“○｜”；以杖暂击，俾作摇声，谓之摇，或俗作“⦚”。唐乐、乡乐并用之。

原注

〔1〕 肯宁汉（Cunningham）：《巴尔胡提的塔》（*The Stûpa of Bharhut*），图版 XX，在巴道拉（Pataora）发见的门柱，胸前悬细腰鼓；司密士（V. A. Smith）：《印度及锡兰艺术史》（*History of Fine Art in India and Ceylon*），图 42——悬于猿猴之胸。

〔2〕 福开逊：《树与蛇》，图版 LX、LXIX、LXXIII，图 1。

〔3〕 格利菲次：《阿旃陀》，图版 6；《印度艺术总览》，卷 II 第 55 号，佛陀伽耶发掘的石雕。

〔4〕 逸身梅荣：《礼拜像的形式研究》，图 163，细腰的振鼓，唐贞元中骠国曾进，名为小鼓。今日印度称为 hudduka、dugduga、dugdugi 等者相当于此。

〔5〕 阿富汗 Hadda 的雕刻中有其表现。

〔6〕 斯坦因（Stein）：《古和阗》（*Ancient Khotan*），图版 LXIV（Y. 0019）[1]；又《印度图谱》（*Serindia*），卷 I，图版 XXII（H. A. 009）；[2] 勒郭克[3]（Le Coq）：《中亚的晚古佛教》（*Die*

1 应为图版 XLIV。
2 应为卷 IV，图版 XII。
3 今通译勒柯克。

Buddhistische Spätantike in Mittelasien)，卷 I，图版，16、44(b)。

〔7〕 《瓦忒》(*Le Temple d'Angkor Vat*)，图版 449、549、569；杜富尔：《舞殿》，图 11。

〔8〕 勒郭克：《中亚美术及文化史》(*Bilderatlas zur Kunste und Kulturgeschichte Mittel-Asiens*)，1935，图 36(萨珊尼朝的银盘［Sassanidische Silberschale］)。

〔9〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 76 页以下；又《乐器生命》，第 176 页，两革面的沙漏形鼓(Zweifellige Sanduhrstrommel)。

〔10〕 伯希和：《敦煌石窟》图版 LXXX(第 46 洞)，LXXXI(第 46 洞)，CCLII(第 120 洞)，CCLXXXI(第 135 洞)；斯坦因：《印度图谱》(*Serindia*)，卷 II，图 209；《敦煌壁画集》，图 12(北魏)、38、39、47(以上唐)。

杨有润：《王建墓石刻》，《文物参考资料》，1955，第 3 期；岸边成雄：《王建棺座石雕的二十四乐妓》，《国际东方学者会议纪要》，第 I 册，1956。

〔11〕 《隋书 · 音乐志》、《新唐书 · 礼乐志》、《六典》、《通典》。

〔12〕 《乐书》(一百二十七)。

〔13〕 《文献通考》云："都昙鼓，扶南、天竺之器也"。

〔14〕 谷川士清：《和训栞》云："tsuzumi，今云小鼓，都昙之音也。昙训 tsumi，犹如阿昙(地名)之训 azumi"。

〔15〕 高楠顺次郎：《奈良时代之音乐》，特论林邑八乐，《史学杂志》，卷 XVIII。

〔16〕 小野玄妙：《佛像研究》。

〔17〕 《隋书 · 音乐志》、《旧唐书 · 音乐志》、《六典》、《通典》。

〔18〕 《乐书》(一百二十七)。

〔19〕 《文献通考》云："毛员鼓，(中略)扶南、天竺之乐也。"

〔20〕 《辽史 · 乐志》，大乐器中有毛员鼓二。

〔21〕 《隋书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》、《六典》、《通典》。

〔22〕 葛洛绥："印度"，第358页。

〔23〕 《乐书》云："唐有正鼓、和鼓之别，后周有三等之制，右击以杖，左拍以手，后世谓之杖鼓。拍鼓亦谓之魏鼓。……今契丹拍鼓，如震鼓而小"。

〔24〕 参看《三才图会》的腰鼓图说。

〔25〕 《大清会典图》(四十五)。

传入日本的细腰鼓及其后裔

传入日本的细腰鼓，主要的是腰鼓和一、二、三鼓这四鼓。

一、腰鼓、吴鼓 腰鼓早以伎乐之器见于推古时代(约当隋、唐初)，当时的工艺品里也有其表现〔1〕。腰鼓的和名叫kuretsuzumi，也写作吴鼓，因为是吴——中国南部的通称——乐舞的伎乐所用而特别著名之故，或是由于和伎乐结合一气而传入日本之故。大宝的《职员令》言伎乐师生：

伎乐师一名，掌教伎乐生。其生以乐户为之，腰鼓生准之。腰鼓师二人，掌教腰鼓生。

伎乐用的乐器有三种：横笛、钲盘、腰鼓；而鼓用得最多，文中的人数就反映着这一点。奈良时代传来的唐乐、散乐，也用腰鼓，可是训读法不同，可能形制也多少有点不同。例如名称，似乎读音而称yōko。

一方面《隋书》、《唐书》、《唐令》都记载隋唐时代的高丽乐是用腰鼓的，而日本的高丽乐或许不用腰鼓，又或是名称不同，《西大寺流记资财帐》(宝龟十一年[780])，《神宫寺伽蓝缘起并资财帐》(延历廿年[801])里，鼓都只载了大鼓和小鼓〔2〕。可是《和名类聚抄》的腰鼓条下，却说：

《唐令》云：高丽伎一部，横笛腰鼓各一(腰鼓俗云三乃豆豆美)。《本朝令》云，腰鼓师一人(腰鼓读久礼豆豆美，今吴乐所用是也)。

这话很使人迷惑。这段文字，牵合了《唐令》和《本朝令》(盖指大宝令)，而二文之间并无联系，因之这两句注语之间，也没有相互的关系。《唐令》虽有腰鼓，而《本朝令》的高丽乐并不举列腰鼓，并且《西大寺流记资财帐》的高丽乐乐器目里也没有腰鼓之名，《和名抄》里却注着“腰鼓俗云三乃豆豆美(sannotsuzumi)”，只能表示《和名抄》当时(中国五代中期)的高丽乐也如后世一样用着三鼓，与上述两《资财帐》里的小鼓并没有什么关系。不能证明古来日本写腰鼓字而读久礼豆豆美(kuretsuzumi)的用于高丽乐。

奈良时代和平安时代，乐部的乐器组织往往不同，不能根据《和名抄》的注，就认为奈良以前高丽乐也如《唐令》所言用腰鼓。隋唐时燕乐的高丽乐和日本的高丽乐，乐器之制是大有差别的。真正的腰鼓是《本朝令》所说的腰鼓，《和名抄》所注读作kuretsuzumi，乃是本来用于伎乐，而后来唐乐里也用的腰鼓。《和名抄》昧于辨别《唐令》和《本朝令》的腰鼓字，将腰鼓与三鼓两种似是而非的鼓，搀杂在一起，所以发生腰鼓即三鼓的俗说。平安末期的笛谱《怀中谱》(大神惟季撰)腰鼓写作三鼓，这样看来，上述的俗说，流布相当久远。后人不懂得腰鼓与三鼓差别在何处，反疑怪古图的腰鼓奏法与近时三鼓奏法的不同。本来伎乐用腰鼓，如正仓院的所谓漆鼓筒即腰鼓框(图42)二十二口，可知是细长枕状的细腰筒形的；而三鼓有如若干古遗物以及现制，像两碗对合其底的框，两种鼓间有形态之差。只是唐乐系的腰鼓形制不详，或许与伎乐用的有若干差异，又似三鼓，因此越发易与三鼓混

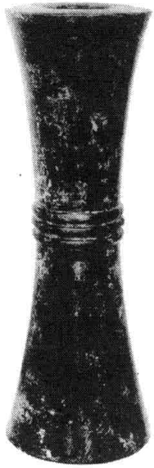


图42　腰鼓框(正仓院)

淆。这且不论，总之认识到伎乐的腰鼓是细长框，则《尘袋》(镰仓时代的书)里说伎乐腰鼓俗称细鼓(hosotsuzumi)[3]，《教训抄》里的细长鼓[4]之说，是当然的了。腰鼓的奏法，《教训抄》里举有腰鼓舞行法，分明是用左右两手打的，和古图的奏法相一致。古图像有法隆寺金堂的天盖上飞天(7世纪初)，正仓院藏弹弓上的漆画散乐图[5](奈良时代)、《信西古乐图》(图43)等；乐器遗物有上文讲过的正仓院藏及药师寺所称为寺传腰鼓胴。腰鼓在镰仓时代与伎乐的衰颓同时，渐少使用，到室町时代(1338—1573)就完全被遗忘了。

二、一鼓、二鼓、三鼓　一、二、三鼓的传来，始于奈良时代(710—794)唐乐输入的时候。最古的记录是《西大寺流记资财帐》，其大唐乐(中乐、新乐)有

古乐鼓(一二三，并彩色腔)。

又唐乐(古乐)有

古乐鼓一具(一二三，大一桴二)。

这里所谓古乐鼓，盖是古乐的细腰鼓之意，而所谓古乐，乃是对于正仓院文书里所见的中乐而言。以上三鼓，其形体以一二三的次序而渐增大，都是唐乐用的一群节奏乐器，《和名类聚抄》大鼓注云：

今按细腰鼓有一二三之名，皆以应节次第取名也。



图43　腰鼓(《信西古乐图》)

其奏法，本来是像《大周正乐》、《教训抄》等所引古传的一鼓舞法：〔6〕“右击以杖，左拍以手”的，只是近时的一鼓右用桴而已；三鼓也不知几时与腰鼓相混，所以三鼓的奏法也用腰鼓奏法——左右俱以手打，再后世就一变而为只用右桴，而以左手专握绦了。二鼓已经散佚，今所存者，一鼓与三鼓。一、二、三鼓在奈良时代都专用于唐乐，平安以后，用法上有了改变，三鼓只限用于貊乐、唐古乐，一鼓则近代只有唐古乐及唐新乐中有时用到它了。

以上诸鼓的古记录，正仓院藏乐工衣服有唐三鼓打衫〔7〕，广隆寺、安祥寺及观心寺的《资财帐》〔8〕，古遗物有正仓院藏的三彩细腰鼓框（二鼓？）（图 171），东京国立博物馆藏的二鼓框（图 44）、三鼓框（图 45）〔9〕——俱属平安时代，还有手向山神社藏的三鼓框〔10〕，朝护孙子寺藏的二鼓框、三鼓框，〔11〕法隆寺藏源赖朝捐献的三鼓框等〔12〕。（图 44、45）



图 44 二鼓框（《法隆寺大镜》）



图 45 三鼓框（《法隆寺大镜》）

通观此等遗品，三鼓往往有环，可见其用以穿绦而悬之于颈的。又古图像有兴福院藏《圣众来迎图》（镰仓时代），画着立奏

一鼓或二鼓的菩萨。

三、四鼓 四鼓之名为中国典籍所不见，唯日本古记录载其名。例如正仓院的奈良时代散乐工衣服有四鼓打衫〔13〕，广隆寺、安祥寺两《资财帐》有其目〔7〕。这种四鼓，都是唐乐用鼓，并与上述的一、二、三鼓有着关系，这可从文意上得知。又《和名抄》大鼓条云：

《律书乐图》云：《尔雅》大鼓谓鼖（音坟，和名于保豆豆美，一云四乃豆豆美。今案细腰鼓有一二三之名，皆以应节次第取名也）。

由是可知四鼓是比三鼓更大的鼓（这里引《律书乐图》而将四鼓结合到鼖，是错误的，由于大鼓（ohotsuzumi）之名，而并记了鼖和四鼓而已）。《教训抄》所引"师说"，谓东大寺宝库（正仓院）里存有四鼓，乃是另一种形状的鼓〔14〕。这所谓另一种形状的鼓，当是不同于普通太鼓的形状，因之可能是一种大型的细腰鼓。可惜现在遗存于正仓院里的没有适当于四鼓的大型鼓。

以上的腰鼓、一、二、三、四鼓是日本雅乐里用的，其中流入俗乐而稍改制者，到平安朝以后还被使用。例如发展为白拍子（shirabyōshi）的鼓，猿乐（sarugaku）之鼓，终于成了能乐（nōgaku）的小鼓（kotsuzumi）和大鼓（ōkawa）。在这发展过程中，奏法也有了改变。起初恐是左手支持鼓筒，用右手打的，后来用左手握住绦以弛张革面，而用右手掌单拍一面。这方法在细腰鼓奏法上是一个重大的改革。小鼓（kotsuzumi）的可变性音色就由于这奏法产生出来，这和在印度微妙发展起来的某种鼓的奏法，有一脉相通之处，是最饶兴味的一点。小鼓的初期奏法，在东京博物馆所藏《扇面古写经》（平安末）的一个图里可以看到。画着妓女左手托

着鼓，右手作将要打鼓的姿势。《源平盛衰记》里有个名鼓手平知康（镰仓初人），在关东得到鼓判官的别名，他所奏的手鼓(tetsuzumi)大概就指的这个。这说明雅乐里用的细腰鼓(特别是一鼓)用右手打的奏法通行在民间。镰仓末期的画卷，有画着猿乐延年舞的伴奏鼓，左手竖托小鼓，右手打着下侧的鼓面者(图 46 之右、左下)。这样的支持法再一变而托之于右肩上，便和室町时代延年舞(图 46 之左上)，能乐的小鼓托法相近了。另外还有左手横持着鼓，用右手打其一面的例子(图 47)。能乐小鼓的拿法和大鼓(ōkawa)拿在腰边的方法，完全是在日本形成的。后者恰与古印度



图 46 绘卷物里所见小鼓

〔左上〕兴福寺延年舞(光信笔)

〔右〕圆光大师绘传

〔左下〕药师堂缘起(传长章笔)(《歌舞音乐略史》)

某种细腰鼓的拿法——挟鼓在左胁下——相近似，这也是有趣味的一点。能乐的小鼓、大鼓在江户时代也用于长呗的噺子[1]，此外巷间各种“贱业”者(图 48)也用它，以至于今。



图 47 女盲（《七十一番职人歌合》）



图 48 〔上〕代神乐
〔下〕狮子舞（《人伦训蒙图汇》）

总之，传来日本的细腰鼓，除了腰鼓还有多种，在日本雅乐里用的只是一鼓和三鼓，其余几乎废绝了。但是民族乐器化了的小鼓、大鼓，却大大发挥了这类乐器的最长处——音色的可变、调律的可变——而得到了飞跃的进展。

1 长呗是俗曲之称，噺子是歌中歌尾的声腔。——译注

原注

〔1〕 法隆寺金堂，附属于天盖的木雕“飞天”手中。

〔2〕 《西大寺流记资财帐》高丽乐器云：“大鼓一面，又一面，小鼓五面”。《神宫寺资财帐》乐具云：“大鼓一面，小鼓三面（一破），高丽犬一头”。

〔3〕 《尘袋》（七）云：“拍子用细鼓（hosotsuzumi）。细鼓就是叫做腰鼓（koshitsuzumi）的，也叫吴鼓（kuretsuzumi）”。

〔4〕 《教训抄》（九）云：“光时云：‘此鼓（腰鼓）者，’兴福寺常乐会中门有新乐一部，此乐器为其中介（细长鼓也），他处不用”。

〔5〕 《正仓院御物图录》第八辑。

〔6〕 《教训抄》（九）一鼓舞行法云：“右抱二遍（左手一遍），右抱一遍，右手打杖，右足前屈上（拍子见《东》），右抱二遍（左手一遍）”。

〔7〕 三鼓打布衫一领，其墨铭云：“东寺唐三鼓打衫　天平胜宝四年（752）四月九日”。参看松岛顺正：《正仓院古裂铭文集成》，《书陵部纪要》，第二号。

〔8〕 《广隆寺资财帐》云：“唐乐器，四鼓一口，三鼓一口”。安祥寺资财帐云：“乐器（中略）三鼓三面，四鼓二面，一鼓三面，二鼓三面”。《观心寺资财帐》云：“一鼓桐一腰，二鼓一面，三鼓一面”。

〔9〕 《法隆寺大镜》，御物篇，图 37、38。

〔10〕 墨书铭云：“康平四年（1061），岁次辛丑，三月十四日，前别当法印大和尚位权大僧都觉源，殊抽清净之诚，施入东大寺。”云云，框有二环。

〔11〕 《集古十种》乐器之部载有此，现品朱漆地子上有施过彩色的痕迹。三鼓框有二环。

〔12〕 参看《法隆寺大镜》(三十二)。

〔13〕 四鼓打布衫一领，墨铭云：“东寺唐散乐四鼓打衫　天平胜宝四年(752)四月九日”。参看《正仓院古裂铭文集成》。

〔14〕 《教训抄》(九)四鼓云：“大鼓异名，世人谓之。师说云，此鼓称大鼓之异名，僻事也，东大寺宝藏中有号四鼓者，别姿之鼓也”。

结语

可以推定，起源在印度的细腰鼓是在六朝时始传于中国。因其形制、奏法的传来经历不同，而有种种细腰鼓，泛滥一时。其目有：腰鼓、正鼓、和鼓、都昙鼓、毛员鼓、汉鼓、魏鼓、一鼓、二鼓、三鼓、四鼓、杖鼓、拍鼓等。这一些都在隋唐时盛极而衰，宋以后所存无几。朝鲜有四鼓系之大者，今犹用。而日本所传的，仅有腰鼓(吴鼓)，一、二、三、四鼓，但是其中一鼓与三鼓直至今日命脉犹存，另从一鼓分化而一变其形制与奏法的小鼓和大鼓，成为日本的民族乐器而极为盛行。

振鼓与鸡娄鼓

配合两种只手能奏的乐器，由一个人来同时执奏，虽在中国也是少见的。这种不多见的例子，是鼗（振鼓）和鸡娄鼓的并奏。这两种乐器传入日本以后，不知是从几时起改变了执持之法，自出心裁地形成了日本独有的奏法，直至今日。不知是由于古法失传，还是抛弃了古法，古传永远埋没，完全被忘却了。这里根据古记、古图，来追寻一下古传的奏法，并追溯此二鼓并用的变迁之迹。

鼗是这样构造的一种鼓：在一根柄上，穿着一个、两个、或三个小鼓，鼓腹的两侧各有带纽，系有小球；将柄左右旋转摆动，两旁的小球便来回轮打鼓面[1]。这样的鼓，在中国是周代以来就有了的，因其柄上穿鼓之多寡，而有路鼗、灵鼗、雷鼗的分别，用于宗庙社稷之祭仪的雅乐里[2]。



图 49　鼗和鸡娄鼓（严岛神社）

由于鼗的构造只须一只手就能摇动打响，渐渐想出另一手也

拿上个只手能奏的乐器来二器并奏。其代表例是鼗和一种球状而有两面的叫做鸡娄鼓的小鼓来相配合。这种方式，或许不一定是汉族，而是西域各民族所创造的，也未可知。

六朝后半期以至于唐，由中亚的龟兹、疏勒、高昌传来的西域乐，全都用鸡娄鼓，根据中亚、敦煌发现的许多唐以来的绘画和中国、日本的古籍来考察，西域乐里鸡娄鼓和鼗常成一组，无可置疑地是由一个人来兼奏的。《隋书》、《新唐书》于上述的西域诸乐中乐器但举鸡娄鼓之名，而不及鼗〔3〕，只是习惯于把鼗视为鸡娄鼓的附属品而不作特记。在中亚发见的古画里，也画着这二鼓并用的图像，陈旸《乐书》于龟兹部的鼗特称为鞉（鼗）牢，也说与鸡娄鼓并用。《乐书》里说：

鞉牢，龟兹部乐也，形如路鼗，而一柄叠三（二）枚焉。古人尝谓左手播鞉牢，右手击鸡娄鼓是也。

隋唐燕享的俗乐，采用了这种西域乐的奏法，而鼗与鸡娄鼓成了相为表里的乐器，二而一，一而二的乐器了。大概是这样：鼗是西域各族传受之于汉族，而与鸡娄鼓配合起来由一人兼奏之法，是汉族受之于西域各族的。

龟兹部里和鸡娄鼓配合的鼗，上引的《乐书》所谓“形如路鼗四面”，所以知道是一柄二鼓的；而据《唐乐图》所传的图〔4〕，则别有一柄三鼓的。西域古画里画的，大抵都是一柄二鼓。

所谓鸡娄鼓，是近于球形的框，两头张着面积狭窄的革面，《古今乐录》云：

鸡娄鼓，正圆，而首尾可击之处，平可数寸。

中亚以及敦煌的古画里，画着鼗和球形的鼓，与这文句相一致。

从文献及古画来考察这两鼓的奏法，首先是陈旸《乐书》所

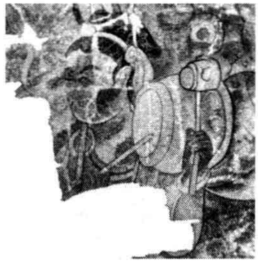


图 50　鼗和鸡娄鼓
一吐谷沟发见唐画新片
（《西域考古图谱》）

云：

左手播鞉牢，右手击鸡娄鼓。

又云：

左手持鼗牢，腋挟此鼓（鸡娄鼓），右手击之，以为节焉。

《文献通考》说鸡娄鼓的拿法更详细，注释云：

鸡娄鼓，其形如瓮，腰有环，以绶带系之腋下。

古画里，日本西本愿寺中亚探险队曾在吐峪沟发现的绢本佛画残片（图 50，据称是中唐以后之物），敦煌壁画，五代王建墓石刻等，俱有表现，与上引文句所记甚相一致〔5〕。尤其是上述的绢本佛画，画着挟鸡娄鼓在左臂与胸之间，用绶带从左肩或左臂挂着这鼓，同时左手拿着鼗柄，右手指，或右手握一鼓杖打着鸡娄鼓的情景。由此看来，下文引的《西大寺流记资财帐》（宝龟十一年[780]）所云大唐乐器中鸡娄一面、罚（拨）二枝，不可得解。

以上的二鼓，传入日本，盖在奈良时代（710—794），起初是作为唐乐的乐器而传入的。《西大寺资财帐 · 大唐乐器》云：

鸡楼一面（以金墨绘），纳黄絁袷袋一口。罚二枝（垩烟子），纳灭紫地袋一口。倒鼓〔6〕一柄（漆垩柄），纳黄絁袷袋一口。

又“唐乐器”云：

鸡楼六面，各纳黄袷袋。

鞀鼓〔7〕六面，各纳黄袷袋。

都并列二鼓，足知两者的关系。这记录证明着为奈良末期所用。二鼓总是同数，因为两相配合成组，所以也是当然的。

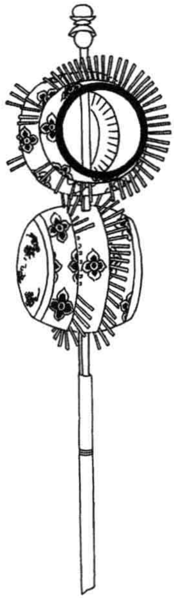


图 51　信贵山所藏鼗鼓（《集古十种》）

二鼓之中的鼗，据平安朝的古画以及后世的遗物看来，乃是一柄二鼓的，且鼓边钉着革缘的地方，附有旭光状的文饰，为其定形[8]（图 51），这种文饰，在中亚和中国的古画里是见不到的。

《信西古乐图》却画有一柄一鼓、无文饰的、题着鸡娄的鼗图，这图是不可信的。也不必去为这图的标题辩护，因为这是由于附会鼗亦呼鸡娄，来说二者是一人所奏之故。这《古乐图》里，林邑乐还有一图，画着长柄一鼓的鼗，两手拿着；又《西大寺资财帐》的高丽乐器里有振鼓二柄，乃是另一种鼓，不在这讨论范围之内。

鸡娄鼓的遗品，法隆寺献纳品中有近于正圆形，适当《古今乐录》所记载的[9]。框桐制，高 20 分米，框幅 21.8 分米，几乎是个球。其革面（今缺其一革）之径仅 6 分米。这遗物似乎属于奈良时代，或其稍后的制品，完全保存着唐制。这以后时代的遗物，框高矮于框幅，革面就愈显得广。这种形态上的变化，或许与日本鸡娄鼓奏法的改变多少有着关系[10]。



图 52　龙田明神所藏鸡娄鼓（《集古十种》）

如上文所述，奏鸡娄鼓者，左手执鼗，同时左腋挟鸡娄鼓，是古式。可是在日本，不知从平安朝的某年代起，却一下改变了鸡娄鼓的执持法。平等院凤凰堂的云间音声菩萨（平安朝后半期）中有奏此二鼓者。左手握一柄二鼓的鼗，右手持拨，鸡娄鼓已失。但是后者的位置，不像在左胁下，推测是在膝上的。时代更后的镰仓时代（1192—1333），则《教训抄》（七）里说是：

右肩袒，鸡娄颈悬（左振鼓持，右抱持也）。

同时代的许多佛画里，凡是画的鸡娄鼓奏者，都是用绶带挂在颈上，鼓略当腰前，右手执一桴打鼓，正如为这文句作插图一般。这不知是古法失传的结果呢，还是改变了奏法？首先对这日本式执持法，考校于古典图籍而怀疑的是《尘袋》[11]，其书（七）云：

向常以为奚娄者，舞人上诸（盖云悬诸之意欤）颈而打之鼓名。就《律书乐图》之第八，少有所不审。绘图所画，常奚娄也，而释之之词“鸡娄，左手所持，以应节，无持用之理”云。熟考之，虑昔无上奚娄于颈之事，在左手持鼓，而提奚娄之绪于右手，以右手打拍子者乎。今则在右，即持鼓，手失其用而不便，故上之于颈以为习也欤。

这里所说几合古制。所异者，右手提鸡娄之绥这一点。我想：在日本，挟持鸡娄鼓于腋，其便利不如悬之于颈，将鼓挂在腰前，又以原来的小面积鼓面难于打奏，就渐渐扩大了革面，因之减低了框高，越到近世，就越不见近似古制的球形了。

要而言之，鼗是只手奏鸣的乐器，因为演奏简易，故与鸡娄鼓同由一人兼奏，这兼奏的起源地可能是六朝时代的西域。这种鼓的兼奏古法是左手握鼗之柄，左胁挟鸡娄鼓，系以绶带，右手执桴打奏，传入日本之后，大概在平安中期以后，一变而为鸡娄鼓由颈下悬于腰间，右手执桴而敲打。因之鸡娄鼓的形制也略有

变化，从几乎近于球形而革面小的旧制，变为减低了框高，增大了革面。这恐怕是由于便于打击而引起的变化。



图53　舞乐一曲（《舞乐图》）

原注

〔1〕　《周礼·小师》注云："鼗如鼓而小，持其柄摇之，旁耳还自击"。

〔2〕　《周礼·大司乐》郑司农注云："雷鼓、雷鼗，皆谓六面有革可击者也。灵鼓、灵鼗，四面。路鼓、路鼗两面"。六面可知是三鼓，四面二鼓，两面是一鼓。但是《周礼注》："雷鼓八面鼓也；灵鼓六面鼓也，路鼓四面鼓也"，与司农注不一致。陈旸《乐书》（一百一十六）以为司农的灵鼗，路鼗之说不对，而以为灵鼗八面、路鼗六面才对。

〔3〕　《隋书·音乐志》，开皇初燕享用七部乐中，龟兹、疏勒乐，又

《新唐书·礼乐志》十部乐中，龟兹、疏勒、高昌乐皆有鸡娄鼓，而不载鼗。

〔4〕 《乐书》云：“《唐乐图》所传，形制如此，龟兹部亦用之。”图示有一柄二鼓者。

〔5〕 《西域考古图谱》，绘画之部，图 43；伯希和：《敦煌石窟》，卷 II，图版 LXXIX、LXXI(第 16 洞)；[1] 《敦煌壁画集》图 38、39(唐)；杨有润：《王建墓石刻》，《文物参考资料》，1956 第三期；岸边成雄：《王建棺座石雕的二十四乐妓》，《国际东方学者会议纪要》，第 I 册，1956。

〔6〕 倒鼓，鼗鼓之意。

〔7〕 鞀、鼗同字。《汉书·杨雄传》注云：“师古曰：鞀古鼗字；鞀，小鼓也。”

〔8〕 《乐家录》(二十二)详记近代之制，其标准尺寸是：革面径二寸五分，框长三寸五分，钉头六七分，贯二鼓的柄长一尺八寸。

〔9〕 《法隆寺大镜》(十五)。

〔10〕 《乐家录》(二十二)详记近代之制，其标准尺寸是革面径六寸，框长六寸，径七寸。

〔11〕 《尘袋》，著者未详，存十一卷。黑川春村云系文永、弘安时期(约当 13 世纪后半叶)的书。

1 图版 LXXI 应为 LXXXI，且当属伯氏编号第 46 洞。

第三章　弦乐器

中国文献所见的原始竹管形琴系的乐器

中国古代的琴、筝、筑等弦乐器之重要者，其原始母胎的半管状琴（Halbröhrenzither）和更古的圆形管状琴（Röhrenzither），现在还大量分布在南海，远及非洲一带。中国古代文献里，也往往记载着与此相近的乐器，这里摭拾起来做一篇小考。



图 54　西里伯的竹管形琴（高岱恩 Kaudern）

在多产竹材的南方各地，利用竹子来做的乐器，当然是很多的。其中有以毛竹为槽，划其皮为细条，两头不切断，剞开竹皮下面，挑起竹皮细带来即以为弦的乐器，分布很广。越南、菲律宾、西里伯[1]、爪哇，远至靠近非洲东岸的马达加斯加岛等，都可以见到（图 54）。这种乐器，有的挑起竹皮弦来，塞进码儿去张紧了弦来弹奏，一如寻常的弦乐器；也有插进一

1　西里伯（Celebes），今译苏拉维西，是印尼一岛名，位于婆罗洲东。——译注

板在两弦之间，或在带状的弦中央做个结节，用棒或槌来打，这样便有些近于体鸣乐器了。前一种或许可以称为管形琴〔1〕或竹胴琴；后一种可以称为大鼓琴（Trommelzither）〔2〕或竹胴鼓较为确切。这种乐器稍有进化，就在槽上另外安上弦，弦数也逐次增加，槽形也渐渐变化，终于形成为琴、筝等高级乐器，以上发展的情况，早就有欧西人士的研究书〔3〕详细论述过，这里不再细讲。

在中国文献里，关于管形琴，首先应当注意的是战国末期的筑（图 66）。据汉朝人所说，筑和筝差不多相同。《说文》云：

筑，以竹曲五弦之乐也。

《释名》云：

筑，以竹鼓之也，如筝，细项。

《风俗通》云：

筝，谨按，《礼记》：五弦筑身也。

大约筑、筝都是竹身五弦的乐器。二者的区别在于奏法，筑是打弦，筝是以手指弹弦的〔4〕。后来筑与筝都变成瑟的形状，在战国末，筑还有近于棍棒状的，有名的高渐离击筑的故事，暗示着这一点。《史记 · 刺客列传》里说：

高渐离乃以铅置筑中，复进得近，举筑扑秦皇帝，不中。于是遂诛高渐离。

筑槽里灌铅，以代棍棒，其形非竹筒状不可。筑是竹身，当然就要想象是以毛竹为槽的乐器。不过，筑果然和南方的管形琴有关系的话，在这么早的时代北方都已知道，似乎不可解。然而这只是根据仅存于今日的典籍来作的判断，或许实际是早已从南方流传到北方的乐器也未可知。

说到竹身的筑，就要联想到日本存有的古歌，上面说古代用

竹梢为笛，竹身为琴(koto)[5]，古代还有携带到战场上去的原始时代的日本琴，大概也近似南方系的管形琴。有人这样说过，也许不可靠[6]。不过说是古代的日本琴都是这样，事实上却并不然。近年在登吕地方发掘出来的残缺的琴，以及古坟时代(略当后汉至梁末间)陶俑的琴，却不是竹管形的。

中国从汉时筑与筝一变而为瑟状之后，很久不见有近于管形琴的乐器的记载，可是唐代忽然出现的天宝乐，却像是这一系统的新乐器。《旧唐书·音乐志》云：

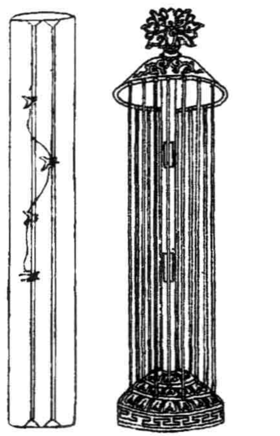


图55 〔右〕天宝乐(《乐书》)
〔左〕竹铜鼓(《三才图会》)

天宝乐，任偃作，天宝中进。类石幢，十四弦六柱，黄钟一均，足倍七声(按“足”字下似脱一字，《乐书》作“正倍”)，移柱作调应律。

据这文句及陈旸《乐书》的图(图55之右)，可知是圆筒形的槽，周围张着十四条弦的乐器。这里对于十四弦而仅有六柱，疑说明有误。大概是具备着定弦如琴者八弦，而移柱定弦如筝者六弦，为适应于黄钟一均七声的正倍十四声，须是十四弦各立一柱才合适。《乐书》这一条是这样说的：

其弦十四而设柱，黄钟一均，足正倍七声。(中略)舞者亦执焉。

恐系十四弦而十四柱才正确。陈旸又说舞者也执此乐器，则必然是形小而质轻的了。据此就越发近似于南方的管形琴。恐怕天宝乐也就是参酌当时的“南蛮”管形琴，稍改其制而完成了唐乐器

的体制的。今日的摩尔（Timor）岛[1]居民所拿的sassandou[2]，就是基于管形琴而以柱和轸来调整金属弦的，并且具有树皮制的共鸣装置，这表示着从管形琴飞跃了好几阶段的痕迹〔7〕（图 56）。唐的天宝乐，也是多少改变了弦柱轸等制，而结果还是与管形琴有着密切的关连。



图 56　sassandou（高岱恩）

天宝乐后来没有见到再用的记录，可是到了明朝，南方民族的管形琴以竹铜鼓之名而见于史籍。王圻《三才图会》云：

竹铜鼓，截竹为之，长可三四尺，即剜其体为两弦。欲鼓之，则以柱支其弦，扣作铜鼓之声；疑即筑之遗制也（图 55 之左）。

这无疑是指的南海管形琴中有两根竹弦的。所以叫作竹铜鼓者，盖以其声粗而低，近于铜鼓之故。今日老挝的管形琴，有宛如这记载的二竹弦者，也有一竹弦的〔8〕。此外婆罗洲有二弦者，柬埔寨有六、七弦者云〔9〕。大概原只一、二弦，渐次增多，终于弃去了竹弦，而用金属弦或丝弦了。现在中国行用的弓擦拉琴，其槽的断面作半圆形，也可以见其与半管形琴有密切的血脉关系。

要而言之，中国的弦乐器中占着重要地位的琴筝类，是管形琴发展到了一个顶点的阶段。琴筝类的形态，虽与后者大不相

1　的摩尔岛，旧译帝汶岛，小巽他群岛之一，分属印尼及葡萄牙。*——译注

　　* 今译帝汶岛，原属葡萄牙之岛东，于 2002 年正式独立为东帝汶民主共和国，岛西仍属印度尼西亚。

2　即萨山都琴。以竹筒为体，上系弦，半裹糖棕叶作共鸣器。

同，可是曾有一个类似的时代，那就是原始的筑与筝。后来出现在唐时的天宝乐，以及近代的拉琴，都和管形琴有着密切的关系。

原注

〔1〕 据萨克斯的定义，管形琴（Röhrenzither）是一个管的一切片同时做着弦的支持物和共鸣体的一种琴（《印度、印尼乐器》，第96页），由竹槽刳出来的弦叫Idiochord（自身弦），稍进化而完全切离了槽的弦叫Heterochord（异体弦）。

〔2〕 由切除管形琴的背面而发展成功的乐器，萨克斯：《印度、印尼乐器》，第102页。

〔3〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第96页以下；《乐器生命》，第203—204页；高岱恩：《西里伯乐器》（*Musical Instrument in Celebes*），第156—164页；舍夫纳：《乐器的起源》，第151—157页。

〔4〕 关于筑，泷辽一有论文《关于筑》（《东方学报》东京十之二）。

〔5〕 《日本书纪》（十七），《继体纪》，“春日皇女歌”。

〔6〕 日本藤井制心所说。

〔7〕 三吉朋十的藏品，长0.63米，阔0.62米，槽径0.063米，槽有响孔二处，张金属弦二十条；萨克斯：《印度、印尼乐器》，第99页以下；舍夫纳：《乐器的起源》，第155页。

〔8〕 舍夫纳：《乐器的起源》，图版XII（2—3）。

〔9〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第98页。

古琴琐说

古来中国乐器之中，记载于音乐书籍的篇幅最多的，莫过于琴——特别是七弦琴。尤以明朝以来刊行的琴谱之类数量特多。不独是琴书，唐以来这乐器的逸品之尚存于今者，亦复不少。所以说关于琴的知识，差不多可以坐而得之，亦不为过言。因之，关于琴的问题，除了极早期是怎样的，怎么弹的，琴之特征的徽是由于怎样的动机而产生出来的，产生于什么年代等问题之外，琴是大致已经明了无遗的了。现在只就上述的未考诸点略加考察。

琴制的发展

琴的创造传说，似乎是作于汉代的。有神农所造和伏羲所造的两种说法。神农说出于《世本》、《说文》，而《风俗通》、《帝王世纪》传之；伏羲说出于马融的《长笛赋》、《琴操》〔1〕。二说并为汉代通行之说，而日本《和名抄》引用的《帝王世纪》，则为炎帝创造说〔2〕。又琴的弦数，先为五弦，继而有七弦之说。五弦说就是《尚书》所谓的“舜弹五弦之琴，歌南风之诗”〔3〕，而为之附加之说者，杨雄《琴清英》云：

舜弹五弦之琴，而天下化；尧加二弦，以合君臣之恩。

然而七弦说一般都这样说，《琴操》云：

伏羲作之（琴），以具宫商角徵羽；至周文王增二弦。一说云：文王、武王各加一弦。

据后人的注解，周代的大琴是二十七弦，此外还有二十弦、十五弦的[4]，这些当然都以五音为对象，并且主要是一弦一音的。

以上一些琴的创造说以及弦制说，当然并不能就当做实事；但是，琴是分明在周代已经存在的乐器。所以它的起源，可以上溯到相当遥远的古代。至其原型，究属圆管状的，像南方的竹管琴（Röhrenzither）或纵剖竹管的半圆管状琴（Halbröhrenzither）呢[5]，还是一片的板状琴，而在体上张有数弦的呢？虽然不很明确，但可以想象一定是一弦一音的。并且可以想象所谓舜的五弦琴，只是太古时代就有的一种发五音如五弦琴的乐器，即便真个有了五弦，也未必是宫商角徵羽这样正确的音程，而只是有着不同音程的五个音而已。

可是，周以后，随着乐理的发达，弦的调律也越发要求正确，感到五弦不够用，于是再增加了二弦。后世就传说化为文王、武王或尧之所增了。由五音发展到七音，理论上可以追溯到周，而实际音乐上用到七音，还当远在后世。那么七弦琴还不是以七音为对象的，仍和近世之制一样只是五音。《桓谭新论》云：

(琴)五弦，第一弦为宫，其次商角徵羽。文王武王各加一弦，以为少宫少商。

这暗示着汉代的七弦制。汉代于七弦琴之外，在汉末蔡邕造过九弦琴。他的《琴赋》就有着关于九弦琴的记载。此外后世还出现了种种弦制的琴，而常以七弦制为基础。然而直至于今天，假如称为琴，那就是七弦琴的同义语。

在弦数的变迁之外，琴的历史上见到最重大的发明是徽制。如上文所说，原始的琴，以一弦一音为原则，所以分割弦音的标志如徽者，是完全不需要的。十三徽可以代表琴的概念，须是完

成了的琴才能有，徽的排列之合理性和均齐美，断非太古人所能设计和造作的，非得乐理非常发达之后才能产生。

即使太古时代已经想到一弦上弹出数音来，也不会知道从理论上整然算定十二律的方法，换句话说，在十二律未发明以前，会想出虽和十二律的算法有不同，而分割弦音为 1/2、1/3、1/4、1/5……等等，做出标志来的十三徽制[6]，是不可想象的事。十二律本身如果完成于战国后半期，那么十三徽制也能上溯到那个时代以前。

乐器上一弦出数音的构造，在后世是不足为奇的事。然而在太古乃是一大发明。如琵琶、三弦等有颈弦乐器之能够随意驱使弦音，比起瑟、筝、竖箜篌之类来，可以说是高出数等的进步乐器。从这样的观点来看，琴之一弦多音化，在乐器本身几乎没有改变(固然为要一弦出多音，必须抬高琴面，使容易与弦相接触)，而在奏法上却是一大飞跃。至于使其合理化的徽之装备，不能不算是一大发明。十三徽是分布在如下的弦长的分割点上的：

13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
7/8	5/6	4/5	3/4	2/3	3/5	1/2	2/5	1/3	1/4	1/5	1/6	1/8

谈到琴徽，可以联想起来的是汉代琵琶的十二柱制。假定这柱制是通过南朝系琵琶、秦汉子而有一脉传存到唐代阮咸的柱制的话，取今存于日本正仓院的十四柱阮咸(图 91)之柱制，与琴的徽制来比较一下，二者固非完全一致，然而琴徽只是显示了重要的弦音分割点，也暗示着徽和徽中间未予显示的弦音分割点，所以正当阮咸柱的位置，可以在琴上认到未经显示的隐徽。如此观察，可以想象琴始有徽的时代，琴弦分割的思想，是和琵琶的弦音分割思想相似的。那么，琴徽的发明和琵琶柱制的发明，可能

有着某种关系。至于孰先孰后，可以勿论。

关于琴徽，先秦文献中未见于任何记载，是一憾事。到汉代才渐有若干记述。杨雄《解难》（《汉书·杨雄传》引）云：

今夫弦者，高张急徽，追趋逐耆，则坐者不期而附矣（师古曰：徽，琴徽也，所以表发抚抑之处也）。

到晋代，则嵇康《琴赋》云：

徽以钟山之玉。

记述到所以为徽的物质。徽，普通是十三个，也有倍数二十六个的例子。《西京杂记》云：

高祖初入咸阳宫，周行府库，金玉珍宝，不可称言。其尤惊异者，[1]有琴，长六尺，安十三弦，二十六徽皆用七宝饰之。铭曰："璠玙之乐"。

这大概是第一弦和第七弦的外侧都相对地排有十三徽的琴，可以证明这二书的编纂时代实有此种琴。曾见过蜀章武年铭的琴拓，正与此记录符合〔7〕。据这琴拓看来，这琴比通常的琴稍宽，双重排着十三徽。或许广幅之琴，特别是弦数在七弦以上的琴，有需要作此装备，亦未可知。

这种例外的徽制且勿论，琴徽确定了十三个，产生了左手按弦〔8〕之法以后，直至隋唐前后完成繁缛的左右手法的过程中间，盖经过相当长的岁月的变迁。虽云诗人不免于描写夸张，蔡邕《琴赋》有云：

间关九弦，出入律吕。屈伸低昂，十指如雨。

这虽是就蔡邕所创制的九弦琴而说的句子，然而暗示着汉末当时，左右手法已达于相当普遍的阶段。所以促进这种手法的发达者，固

1 兹有省文。

然也有其他乐器奏法的影响，也有琴自身的乐器构造适应之故，然而此外还非有别种理由不可。我对这一点有如下的主张：

1. 琴的声音微弱，不适于和喧噪的多数乐器合奏，天生是一种宜于独奏的乐器，所以对弹弦想出了种种适宜的手法来。

2. 琴是古来以为君子的乐器，作为君子修身之具〔9〕而加以尊重的。这思想自然反映到它的乐曲、奏法等方面。而理想的奏法，要求左右手指的一抑一扬都不苟且，有仪法，而同时能传出足以娱君子之心的微妙音韵。

原注

〔1〕《风俗通》云：“《世本》：神农作琴”。《说文》云：“琴，禁也，神农所作。洞越，练朱五弦。周加二弦”。《玉海》引《帝王世纪》云：“神农始作五弦之琴”。马融《长笛赋》云：“昔庖羲作琴（李善注云：庖羲，伏羲也）”。《琴操》云：“昔伏羲氏之作琴，所以以修身理性，返天真也”。

〔2〕《和名抄》引《帝王世纪》云：“炎帝作五弦琴”。

〔3〕《史记·乐书》云：“昔者舜作五弦之琴，以歌南风”。

〔4〕《尔雅》云：“大琴谓之离（或曰琴大者二十七弦，未详长短）”。《宋书·乐志》云：“《尔雅》：大琴曰离，二十弦；今无其器”。陈旸《乐书》大琴、中琴、小琴云：“盖五弦之琴，小琴之制也。两倍之而为十弦，中琴之制也。四倍而为二十弦，大琴之制也”。同书次大琴云：“古者大琴二十弦，次者十五弦”。

〔5〕萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 102 页——由管形齐特拉琴（Zither）分化出半管形齐特拉琴，成为中国的琴的母胎。

〔6〕《乐书》七弦琴：“古者造琴之法，（中略）晖十有三，象十二律也；余一以象闰也”。

〔7〕高罗佩氏所藏琴拓。

〔8〕 蔡邕《琴赋》云："左手抑扬，右手徘徊，指掌反复，抑案藏摧"。可知左手之用。

〔9〕 《白虎通》云："琴者禁也，所以禁止淫邪，正人心也"。《风俗通》云："君子所常御者，琴最亲密，不离于身"。《琴操》云："昔伏羲氏之作琴，所以以修身、理性，返天真也"。

琴的最古图像

汉代石刻画像上所见的弦乐器，几乎都是同一形象：长方形槽上几条弦和几个弦眼，有很多置其端于膝上而弹奏的例。这乐器之为琴为瑟为筝难于肯定。唯有一例可以认明是琴的，就是相传武氏祠的第二石上所见〔1〕（图57）。其形比前述筝类要细狭，几乎像侧面看筝。画像是刺客聂政刺韩王的故事，这故事不见于《史记·刺客列传》和《战国策》，但见于《琴操》。琴结合到聂政的传说，怕是别有所源。《琴操·聂政刺韩王曲》云：

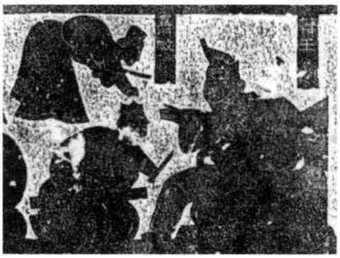


图57 刺客聂政击韩王图
传武氏祠石刻第二石(沙畹)

政父为韩王治剑，过期不成，王杀之。时政未生，及壮问其母曰：父何在？母告之。政欲杀韩王，乃学涂入王宫，拔剑刺王，不得。逾城而出，去入太山，遇仙人，学鼓琴，(中略)七年而琴成。欲入韩，[1]留山中三年，习操，持入韩，国人莫知政。政鼓琴阙下，观者成行，马牛止听。以闻韩王，王召政而见之，使之弹琴，政即援琴而歌之。内刀在琴中(一作以刀纳琴中)，政于是左

1 兹有省文。

手持衣，右手出刀，以刺韩王，杀之。

关于这画像，《金石索》以傍题“韩王”之左方人物为聂政，沙畹则以持琴者为聂政[2]。考之于《琴操》所说，则后说是正确的。

原注

〔1〕　沙畹(Éd. Chavannes)：《中国北部地方考古旅行记》(*Mission archéologique dans la Chine septentrionale*)，图版 XLV(76)。

〔2〕　沙畹：同上，本文，第 161 页。

唐代古琴的特征

今日往往存有号称唐制的古琴，其中日本所存而有题铭可以确信的有二琴，还有可以认为琴之类的一器。通过这些资料可以举出唐代古琴的若干特征：

1. 法隆寺旧藏漆琴，一称雷琴，又称开元琴(图 58，今在东京博物馆)。

2. 正仓院藏金银平(脱)文琴。

3. 正仓院藏七弦准。



图 58　开元琴铭年当公元 724(《法隆寺大镜》)

此外尚有前山久吉旧藏漆琴(中国出土品，有开元铭)，今不详何在。

法隆寺漆琴有铭：

开元十二年岁在甲子五月五日于九陇县造

蜀之九陇县，唐有造琴名家雷氏居住，因得雷琴之称。这名称是明和五年(1768)实测此琴的铃木兰园(源龙)所命名，以曲尺(唐大尺的后裔)实测面式、腹式、底式、侧式，共得二十九条，详记有《雷琴记》，今犹存。

正仓院金银平文琴，以满面施有精妙的金银平脱文著名。池内有铭：

清琴作兮□□

又凤沼内，左右记有：

乙亥元年季春造作

乙亥当是开元二十三年，或贞元十一年。

正仓院七弦准，虽不是琴，而是以琴为模本而作的乐器。底板刻有“东大寺”字样，是奈良后期(8世纪)的制作。

通观以上三器，可以列举唐琴的特征几点如下：

1. 龙额——唐制皆短小。

2. 龙唇、凤舌——唐制龙唇稍薄，且深深弯入，所以凤舌显著突出。

3. 冠角(龙须)——唐制的长度短小，所以在看惯后世琴制的眼里显得奇异。琴背的托(雁)足亦然。

4. 天柱、地柱——唐制两柱俱是断面作矩形的(后世制天柱圆，地柱方为规格)。

关于唐制的七弦准

汉代卓越的音律学家京房，为了证实其六十律的理论，设计出一种十三弦的乐器，叫做准。一直到后世，屡屡被引为音律测定工具的模范。例如后魏陈仲儒的准，五代后周王朴的律准，都是以京房准为模范的十三弦乐器；这是历史上显明的事实。便是明朱载堉的均准，虽则十二弦，然其全部构造，无疑地还是取法于京房准的。音乐史上有名人物所制的准，虽只此四个，但是研究音律所必需的工具在其他时代必然也有同样的乐器存在，例如梁武帝的“四通”就是。中国古代音乐文化达于顶点的唐代，岂能没有准？这事从来没有人讨论过，我在日本正仓院的遗存乐器中却发见一种可以拟为准的东西，像是模仿唐制造成的。这乐器和京房等诸准不同，形近于琴，而有七弦。如何解释其为准的一类，通过这特殊的构造，以及有关于准的文献资料，有着种种曲折的结果非作如此判断不可的理由，述之如后。

唐以前的准及其流亚

中国在战国末期，就已经确立了三分损益的十二律算法，用律管来实验音律的原理，以至于产生了黄钟旋转而还复于黄钟和宫也还复于宫的思想。到了汉代，由于学术的进步，发现旧思想不够精确，根据弦音分割的实验和精密的算法来确立了新的学说，证实了三分损益黄钟并不还复到黄钟。因而延长十二律的原理来测定到六十律者，就是汉元帝时人京房。京房受学于焦延寿

而完成此说，其所用来测定六十律的乐器，便是所谓准。《后汉书·律历志》云：

房又曰：竹声不可以度调，故作准以定数。准之状如瑟，长丈而十三弦。隐间九尺，以应黄钟之律九寸。中央一弦下有画分寸，以为六十律清浊之节。

将弦长放大到九尺的长度，则弦音的分割自可做得很精密。《律历志》云：

截管为律，吹以考声，列以物气，道之本也。术家以其声微，而体难知，其分数不明，故作准以代之。准之声，明畅易达，分寸又粗。然弦以缓急清浊，非管无以正也。均其中弦，令与黄钟相得，案画以求诸律，无不如数而应者矣。音声精微，综之者解。

就是，将中央一弦定于黄钟，取其 2/3 长度的标度(scale)求得之音为林钟，用轸或用柱来定出林钟的弦。再以林钟的 4/3 长度的标度在中弦上求得之音为太簇，定出太簇的弦。如此按十二律相生的顺序，各律都定出一弦来，就可以证实最后一弦上的音，比中弦的黄钟半律微高；以下都只要反复此法来实验。这样，但令中弦的黄钟不动，可以用来记出其他十二弦以三分损益而出现的五十九律。其中近于黄钟之律——色育、执始、丙盛、分动、质末——都不等于黄钟，只要与中弦比弹，就能证实。准的用法既是这样，那么，不问其用轸或借用柱，准只是一个有其独自用途的乐器，而后人或以为准即十三弦筝，或以十三弦筝为京房之准，可知皆是误说。明朱载堉关于京房准的形制，因其用徽这一点而说是琴状，驳《后汉书》之“如瑟”（《律学新说》）〔1〕。至于《律历志》，记中弦之下的五十九个标度的尺寸，甚为精详。而其后一百三十年，章帝元和初年(84)，准的用法已经不明；灵帝熹平六年(177)从新考查，没有能够定出弦的缓急来。直至数世

纪之后，准的遗制再现，其间这一乐器完全不曾在历史上露面。

后魏永平、神龟间(508—520)，陈仲儒研究了汉《旧志》所记的京房准，以为用柱是必要的，自己造了一种类于筝的十三弦准。其器制，《魏书 · 乐志》里记载着陈仲儒所说甚详：

其准面平直，须如停水。其中弦一柱高下，须与二头临岳一等。移柱上下之时，不使离弦，不得举弦。又中弦粗细，须与琴宫相类。中弦须施轸如琴，以轸调声，令与黄钟一管相合。中弦下依数尽出六十律清浊之节。其余十二弦须施柱如筝。又凡弦皆须豫张，使临时不动。即于中弦案尽一周之声，度著十二弦上。然后依相生之法，以次运行，取十二律之商徵。商徵既定，又依琴五调调声之法，以均乐器。其瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以宫为主，五调各以一声为主。然后错采众声，以文饰之，方如锦绣。

据此可知唯有中弦用轸调律，为使弦音容易按标度分割，在水平紧张的弦下，施不高不低、几乎不触着弦的柱，余弦俱如筝，任意移动弦下的柱来定弦，以合于凭中弦而求得之律，所以弦音的精确分割，但由中弦为之，其余弦的任务，只是保持其声而已。此乃陈仲儒准之制。京房准果否亦若是，未可知也。尤其是中弦，用柱不用柱，效用是一样的，所以也只是为实际上便利而用的柱，不能遽断为京房准也是这般。即便是余弦，定弦以柱，操作固易，但也可用轸调律。结论是陈仲儒准，乃是汲取京房准之意，而加之以个人的私见，造出拟作古准的乐器，不能就以为京房准即是此制。并且，陈仲儒还试图根据琴调定弦，树立起可以用准来演奏各种曲调的轨范来。

与陈仲儒几乎同时的南朝梁武帝，创制了四个三弦的音律用乐器，叫做“通”。这不外乎一准分成四分，也是可以作为一种的

准来论的。《隋书·音乐志》云：

帝(梁武帝)既素善钟律，详悉旧事，遂自制定礼乐。又立为四器，名之为通。通受声广九寸，宣声长九尺，临岳高一寸二分。每通皆施三弦。一曰玄英通，应钟弦用一百四十二丝，长四尺七寸四分差强。黄钟弦用二百七十丝，长九尺。大吕弦用二百五十二丝，长八尺四寸三分差弱。二曰青阳通，(中略)三曰朱明通，(中略)四曰白藏通，(中略)因以通声转推月气，悉无差违，而还相得中。又制为十二笛，(中略)用笛以写通声，饮古钟玉律，并周代古钟，并皆不差。于是被以八音，施以七声，莫不和韵。

四通都是弦长(宣声)九尺，黄钟弦以外各弦都在其一定的尺度上设柱的。受声是九寸，可知是隔三寸张一弦，三弦为一通。要而言之，一通三律，各张十倍之弦，以应三律之音，合四通以适应十二律之数。至于弦的丝数，自黄钟至于应钟依次递减，也就是各律都三十倍(黄钟：$9\times30=270$)其数而已。

唐以前的准或其流亚，名存于史上的只有上述三种。唐代使用准的资料不幸很缺，唯在陈旸《乐书》的乐准条下有：

唐元和以后，律家莫能为者。

至于元和(806—820)以前如何，却一字未提。像唐代这样音乐文化发达的时代，乐理方面应该有些新发明的音律用乐器，可是文献绝无可征，或许是丧失于内乱之果。所以日本正仓院所存假称为七弦准者的原型，虽然相信在唐代有过，而全无可考，也不足怪的了。

原注

〔1〕 《律学新说》(一)云：“今按其准(京房准)形如瑟，未免有胶柱之病。详味京氏旧制，盖谓准状如琴。后人修史不达其旨见，云

隐间九尺而十三弦，遂妄改为瑟字。”

正仓院的七弦准及其复原

日本正仓院南仓中棚(架)，有一宗乐器零残，该院《棚别目录》载作“桐木琴残阙”。现在棚架上放着仅存其主要部分的泽栗制的槽和桧制的里板两残片，其余一切附件都已丧失殆尽。1948 年，发现南仓西棚收藏乐器零残的箱子里，有“七弦乐器残阙”，正是这“桐木琴残阙”的附件。所以称“桐木琴”者，由于其材质像桐，大小略如七弦琴，而且有着七个弦孔之故；这名称之不正确，现在已经无庸讨论的了。槽的全长 120 厘米，头部宽 18.6 厘米，尾部 17.5 厘米。头部缺失临岳，其原有临岳的部分，空余凹处，列有七孔。尾部也缺失了冠角。矶部没有颈、肩、腰，也无徽的痕迹，这与寻常的琴不一样。里板只有轸池和一个龙池，也没有雁足的痕迹。但是，尾部有个“几”字形的曾与他物粘着的痕迹，是应当特记的。这板上有着“东大寺”的刻铭，表示着原藏之所。槽内有一个柱痕。由于上述的概略，已可知其似琴而实非。再如下文证明了“七弦乐器残阙”是附着在里板的“几”字形痕上的，越发不能认为是琴了。

所谓“七弦乐器残阙”者，像琵琶的头，全长有 33 厘米，是用黄杨木或樱木做成的左右插进六个黑柿木轸(缺失了一个)的轸匣。起初也曾疑其为七弦琵琶。然而将这零残拼合在里板上时，形状之怪绝无其类。大致是准于琴的，却于张弦之法，别有新异的构造。琴弦是一端以绒扣结在轸上——以临岳与龙龈之间为弦的实长——而另一端是缠在两个雁足上的。这个七弦乐器，弦的一端或亦如琴弦，以轸及绒扣来固定，而另一端是分别结在固定于里面的轸匣中七个轸上的，所以比琴更容易调动弦的弛张。这

乐器当然有了护轸而无雁足了。又其所以有龙池而无凤沼，由于这七个一套的轸，正在凤沼的位置上。

至于完全没有像琴徽的东西，一见有如后世的三弦子一样，而表面经过相当的磨损。由这一点揣测起来，我个人的见解偏向于并非起初就什么也没有，而可能是以贴布作为标志，来代替琴徽的。再仔细研究起来，发觉到这样奇异的施工：琴的临岳，位置在和贯通琴体中心的直线成直角相交的直线上；而这乐器的临岳附着痕迹和弦孔成一弧线，并且在背面的轸池之内，弦孔的布置却还如琴一样在一直线上。如果不是别有用意，没有这样表里各别穿弦孔的必要。这设计之中，想就潜藏有这乐器用途的秘密在。

这乐器究竟该称为什么呢？由其有“东大寺”的铭刻，有弦痕以及其他用过的磨痕，可以确认是奈良时代(710—794)实在使

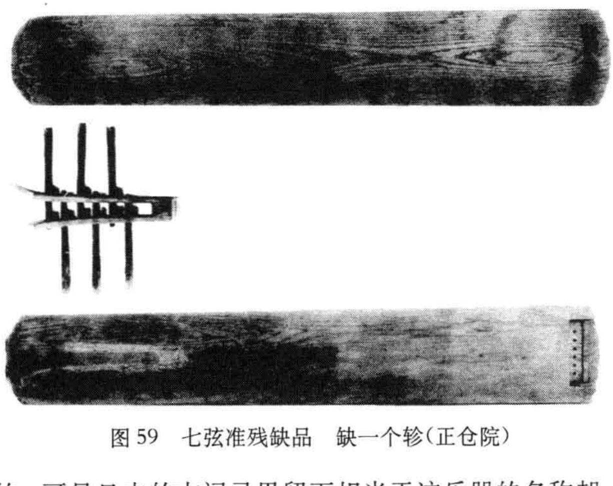


图59　七弦准残缺品　缺一个轸(正仓院)

用过的。可是日本的古记录里留下相当于这乐器的名称却一个也没有。不仅是日本，这乐器的源流自当求之于唐代的某种乐器，而唐代文献里也找不到类似的记载。想起来的二三器名，都有疑

难。最后向上面说过的疑问，就是弧线排列的临岳和弦孔，求其解，才悟到这里有着一种意图，是使由临岳张至龙龈的七根弦，都均等其长度。琴的七弦是第 IV 弦最短，第 III、V 弦较长，第 II、VI 弦更长，而第 I、VII 弦最长。欲使七弦俱等长，则唯有弧状排列其临岳。现在这七弦乐器虽不很正确，但是弧状弯曲着临岳。由于这些实际情况，推知这乐器是为了慎重考虑弦长而设计的。于是想到了汉京房以来有名的准。

准所重视的是弦长。京房准弦间九尺，为黄钟的十倍。这七弦乐器是黄钟的五倍长。其弦间 112.6 厘米，合唐小尺（铁尺）的四尺五寸（黄钟五倍长），以求黄钟，得 22.52 厘米，这仅比唐小尺标准值的黄钟长度微强，可以认作黄钟[1]。然则这七弦乐器的弦长，对于京房准略成 1∶2 之比。

这个七弦乐器的施工，使弦长合于黄钟长度的整倍数，而且修正临岳的形状使各弦长度相等，又为便于定弦而采用琵琶样的轸，这表示着目的不同于寻常的乐器。当然，这遗品果为准的一类，则还应当具备有分割弦音的标度，可是原物已零残，所以不见；又是日本的模造品，所以弯曲的临岳也不够精密准确。然而我相信：虽不知原称何名，唐代必有一种制定音律用的精巧乐器为之模范的；如果轻易把这七弦乐器认为不过好事家模琴而造，并加琵琶之轸的乐器，我敢于提出抗议：那是对于这乐器里潜藏着的慎重的设计用意太忽视了。

我就是这样集合起正仓院南仓所存的乐器零残来配合成了一个奇异的乐器，由其特殊的构造和弦长而判定为准之一类。如果这判断果得其当的话，更有复原其完整原形的必要。

以下姑将这乐器称为七弦准，或竟称准，而简单说明如何复原；这零残乐器为要保有准的完全性格，应当补些什么。

临岳、岳裾——由于槽面上挖的弯曲带状沟，可知临岳(及岳裾)的长度与横幅(12.6厘米×104厘米)。由临岳内缘的弧线到龙龈内端的距离不精密相等，这是由于这遗物本属模造品之故，本来这弧线应当慎重做得正确，使弦长均等的。临岳之高须同琴，或无宁稍低为佳。

龙龈、冠角、龈托、托足——这些都缺损了，应附加如琴。冠角短小，是唐琴的一个特征，法隆寺开元琴，正仓院金银平文琴全都是这样。

轸匣和尾轸——几字形的轸匣是完整的，只是缺了一个附属的轸。轸匣是紧接托足贴在里板的尾端的。轸在第I弦侧插三根，在第VII弦侧插四根。轸匣的厚度有2.5—2.7厘米，这当是规定了附在头部的护轸(今缺)的高度。

轸(头轸)——这乐器有用尾轸来定弦的装置，所以头部的背面无须有琴样的轸，亦未可知。那么轸池里应有固定弦的小木片来替代轸。现状上没有转轸的明确痕迹。但是单为了固定弦的话，弦孔也可以和表面的孔一样作弧状的排列，不知何以排成一直线。这大概可以解释为目的在使用轸一如琴，而背面的穿弦孔特地不同于表面。由这乐器的用途看来，各弦的粗粗调律用尾轸，而极微细的调律是用头轸的。所以有琴样的轸。其长度，一如正仓院遗存的奈良时代两个琴轸(不足3厘米)便行了。轸也如琴轸一般，须附绒扣，以司弦的张弛。

弦——或(a)如七弦琴，由大弦而小弦，次第排列；或(b)以中弦(IV)为大弦，按粗细次第排列V.III，VI.II，VII.I。今取常法，以中弦为宫，浊弦为浊徵，则尾轸三根一边结徵、羽、变宫三弦，四根一边结宫、商、角、变徵四弦，调宫为黄钟，即以相生之序调为浊徵→商→浊羽→角→浊变宫→变徵各弦，操作甚易。

标度或栈柱——这乐器虽似琴类，却全无标志弦音分割的徽。作为音律用，至少也必须在中弦下划出尺度如京房准，以示十二律清浊之节。京房于黄钟九寸，在准取九尺；太簇八寸取八尺，以十倍计。这七弦准取律之五倍，所以黄钟九寸为四尺五寸，太簇八寸为四尺。

其次，为要有效地使用这乐器所有七弦，应当在必要的位置上，对弦成直角地布置低的栈柱或标度。这标度必须是以七弦延长线集中相交点为中心的圆周弧。

腹柱——槽的体中，原有附着腹柱的痕迹。琴普通立天、地二柱，而这乐器似乎只有一柱。其厚度为 3.85 × 1.2 厘米。

如此，修补若干缺损部分而复其原，适当调其弦；性能虽比京房以下十三弦准稍差，尽可以证明正确七声的清浊，而达成准的用途之一端。所以我想这是用来作为一种简单的准之类的乐器。

原注

〔1〕　铁尺一尺合 24.578 厘米（刘复说：24.6632 厘米）。其黄钟 22.12 厘米。七弦乐器的黄钟长度 22.52 厘米，换算小尺为 25.022 厘米，其 1.2 倍的大尺为 30.0266……厘米，比正仓院藏大尺的平均值仅大 0.1566 厘米，正仓院大尺中有长于此者数枚。

关于二十五弦(洒琴)

外来乐器，有保持生命至千年者，也有消灭于须臾之间者。二十五弦，一名洒琴者，就是后一类了。江户(1603—1867)末期传入日本，在有限的地域见用了半世纪有余便废了。这乐器的确是从中国传去的，可是近代的中国，没有证实这乐器的记录，反倒在远地的爪哇，发见构造上同制的乐器，良饶兴味。下面就日本关于这乐器的唯一典据以及乐器遗品，现在略述其流传与形制。

江户时代的末期，西都(京都)游里祇园街有歌妓叫千贺，从长崎上京来的客人得到传授，懂得二十五弦的奏法；嗣后携此乐器侍酒席弹奏，一时流行于风流好事的人士之间。客之一人山田永年，尝为千贺制琴匣，题锦瑟歌以赠千贺[1]。自是十年，明治年间，水原翠香遇到年老的千贺，才得见到二十五弦而闻其奏法等等。那时才知道琴匣盖上题诗的作者原来是自家的胞弟，叹为奇缘，在《琴曲独稽古》[2]记有这一段奇缘的文字。与书中所图的二十五弦(图60)一样的乐器，时常在千贺流传娇名的京都，出现于古物肆及其他人家[3]。我家就藏有二张大同小异的，其一长96厘米(已烧失)，另一长95.5厘米，俱是桐制的。弦是第一弦最长，第二弦以下每二条同长，而以次递短。因之，第一弦之外每二弦调为同音，二十五弦的效果同十三弦。其调律方法，是把10厘米长的转子插在并列于槽侧面(矶)的轸端来松紧弦。这转

子同时也作一弦琴的芦管之用，拿在左手中去按弦，可以提高弦音。还有可以称为奇想的是：在龙头这一端的龙舌，有个板插盖，抽开来内部可以安放转子、义爪等；琴匣的盖，兼作琴台之用（图 61）。

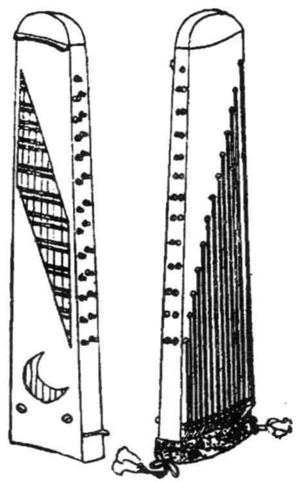


图 60 二十五弦（洒琴）
（《琴学独稽古》）



图 61 二十五弦的头部和机

据翠香所闻之于千贺者，二十五弦之名叫洒琴（reikin），这乐器有其本曲本歌——当是用中国音唱的歌词和中国的曲调之谓，也曾学过一二曲，不大感到兴趣，而且酒客要求的，以日本筝曲为多，所以本曲早已忘失，本歌也无存了。

洒琴云者，根据《尔雅》：

大瑟谓之洒。（注：长八尺一寸，广一尺八寸，二十七弦）。

混同了洒与丽而误读为 reikin。称之为洒琴，而认这乐器为瑟，因为古来瑟多用二十五弦之故。然而二十五弦，在乐器学上可以叫做琴而不能叫做瑟。瑟是和筝一样，用柱来支弦的。二十五弦没有柱，这一点倒还近于琴。

千贺向长崎来客学得的这乐器，由当时流行于中国来日本的门户长崎地方，寺门静轩的《江户繁昌记》里的插话里，可以看得出来。记云：

去冬优人市川九藏自浪华（大阪）归，善弹二十五弦，是古所谓瑟也。言长崎行中所学，但以其为最古故，曲调甚少，因就予请制新词；予乃赋此付之，云云。

此天保（1830—1844）中之事，比千贺学的时期还早一点。恐系来住在长崎的清朝客人所传播的乐器，不知今日中国尚有这乐器的原型存在与否。1807 年刊行的巴老[1]（Barrow）《中国旅行记》（*Travel in China*）中有一图虽不是二十五弦，但图中画着十一条金属弦，有同数的柱和头部侧面有轸的筝（图 62）。据此可知二十五弦传入日本以前，中国有过具侧轸的筝。不过二十五弦是琴类，有如上述，而这是有柱的筝。今日中国最近于此的乐器，当是南方系的筝（在越南、柬埔寨也通行的）〔4〕，这也像二十五弦，张着长短的弦；只是立柱，而轸皆并列在表板，这一点不同。弦数也少，不过十六弦光景。比这南方筝着实近于二十五弦的，倒是远隔大海的西部爪哇的船形筝（Kanoezither） Ketjapi（图 63）〔5〕。且不论地方性、民族性的外观上差别，单说轸的排列在侧面，和二十五弦相同；所不同的只是弦的一端跨过柱（驹，即码）而系于轸。这柱和筝柱的性质微异，其实没有柱也无妨的。弦数少者六弦，多至十七弦。这乐器的名称出于梵语 kacchapī（意思是龟），所以有说是起源于印度的〔6〕。总之，极像二十五弦。想是传入日本以前就诞生的二十五弦，和爪哇乐器的祖先有种关系；而二十五弦是清朝人折衷各种乐器而造成的，几乎没有可以置疑的余地。

1 今通译巴罗。

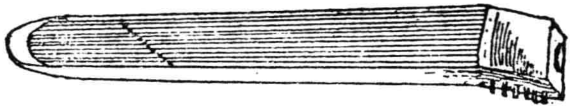


图 62 巴老《中国旅行记》里所见的筝

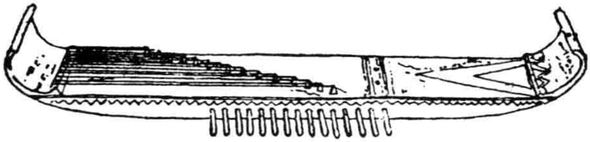


图 63 船形筝(诺林)

原注

〔1〕 山田永年《锦瑟歌》跋云："千贺者，河东之妓，善鼓瑟，四方好事之士聘之。予耳其名久矣。今在丙辰(安政三年[1856])仲秋，饮中岛来章宅，偶有携千贺至者。乞听数曲，清音闲雅，如所谓仙乐也。即夜归家不寝，就枕头戏作一篇，名曰《锦瑟歌》。"

〔2〕 博文馆：《日用百科全书》，第五编，1895。

〔3〕 冢本虚堂曾得此器，在《倦眼斋谈笔》(《正派》)第九条里介绍过。再参看仓部台水：《关于二十五弦》，《艺海》，第五号。

〔4〕 黑泽：《泰乐器》，图 4(b)；摩尔：《中国乐器》，第 111—112 页，图版 X(2)(拊琴)；萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 103 页以下，插图 71(安南筝[dön tranÞ])；克诺斯布(G. Knosp)："印度支那音乐史"(Histoire de la musique dans l'Indo-Chine)，《全书历史编》，第 3114 页，图 598(cai dan thap luc)；诺林(I. Norlind)：《弦乐器分类》(*Systematik der Saiteninstrumente*)，第 113 页，图 112(cai dan thap luc)。

〔5〕 君士德：《爪哇的音乐》，第 295—297 页，图版 123、732[1]；诺

1 应为图版 333。

林：《弦乐器分类》，第122页，图119(独木琴[Kanoezither])。

〔6〕 朗邪(D. de Lange)和史内孟(J. F. Snelleman)："荷领东印度的音乐与乐器"(La musique et les instruments de musique dans les Indes orientales néerlandaises)，《全书历史编》，第3167页(ketjapi)。

新罗琴(伽倻琴)的发展

伽倻琴是朝鲜留传下来的古老的民族弦乐器之一。这乐器从新罗朝以来保持着传统，而要其所归，还是从汉代的筝分化出来的。其传于日本是在上古时代，一直使用到平安前期，日本正仓院里保存有古遗物三张(北仓二、南仓一)。下面讨论这乐器的起源等等。

现在朝鲜使用的伽倻琴有新古二型。古型几乎和正仓院的新罗琴以及朝鲜的《乐学轨范》里的记载[1]与图样(图 64)完全一致。槽是独木刳成的，槽无底板，槽尾有羊角状的流苏钩(林康)，是其特色。新型如筝，有底板，而羊角状退化，颇失其古形。但是琴的弦数新古型都和正仓院遗存品同样是十二弦，还坚

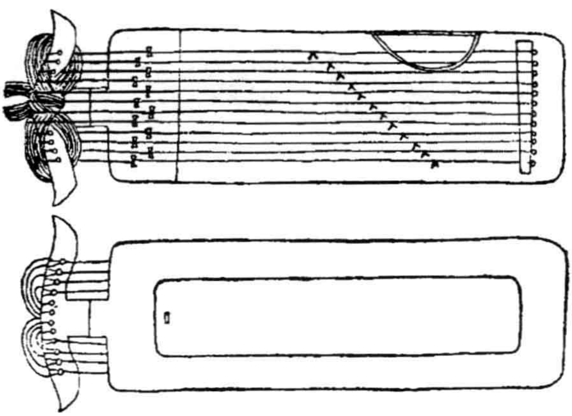


图 64　伽倻琴(《乐学轨范》)

守着古传统。若说正仓院藏品和古型微有不同之处，就在羊角状的形相和流苏钩的有无。前者的羊角状左右二端向槽的一面弯，而流苏附在槽的一面；后者则羊角状两尖端往上翘起，槽上没有流苏。除了这一点细微差异之外，则已隔千年的古遗物和今日的古型可以说是完全同一型的。

正仓院收藏的遗品(图 65)，槽身是桐材制成的，羊角状尾和枕(龙角)[2]俱是硬木所做。北仓藏有二张，一张是泥金的，另一张是槽的满面(直到里面)都用金箔描有花草文(南仓的一张，损伤已甚，看不出绘画装饰了)。这北仓的二张，原是天平胜宝八年(756)《献物帐》所载的金镂新罗琴二张；据杂物出入帐的记载，乃是弘仁十四年(823)二月十九日出藏之后，是年四月十四日作为换进品收纳的。

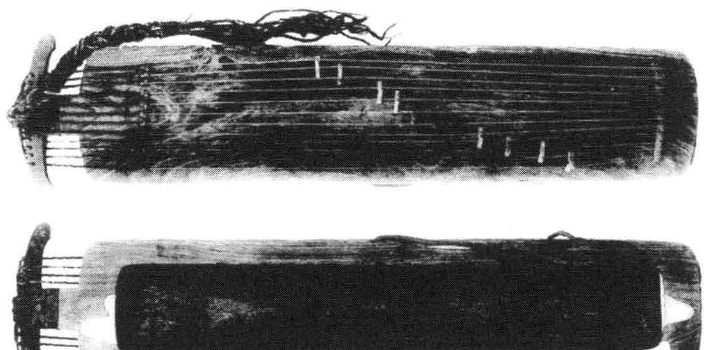


图 65　金泥绘新罗琴(正仓院)

关于新罗琴，《和名抄》注云：

新罗琴，和名之良岐古止(shirakkoto)，所出未详，疑自新罗国来欤？有十二弦，其名：甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸、天、地；见谱。

今正仓院所藏遗品，不单是弦数一致，形制亦完全和这记载相同。本来朝鲜之所谓伽倻琴，那伽倻二字，就是其起源地的地名；所以日本称为新罗琴，毕竟也就是新罗地方所用的琴之谓，这是毫无可疑的。因之，《类聚国史》里所记：

新罗乐师二人，琴舞等师也。

二人中的一人，非掌奏这新罗琴的乐师不可。那里面记载的是大同四年(809)改制雅乐寮的乐师，比这遗品的入藏正仓院，还早十四年。再往上溯到百余年前所制定的《大宝职员令》，雅乐寮中已有：

新罗乐师四人，乐生廿人；

恐怕在这中间，早就有了使用这新罗琴的乐师和乐生了。

可是，这乐器在日本却称为新罗琴，不像它在朝鲜的《三国史记》里以及现在的朝鲜通称，称做伽倻琴。这是由于其为日本新罗乐的主要乐器之故；正如称竖箜篌为百济琴(kudarakoto)一般。《三国史记》里说这乐器的起源：

加耶琴，亦法中国乐部筝而为之。(中略)伽倻琴虽与筝制度小异，大概似之。《新罗古记》云：伽倻国嘉实王见唐之乐器而造之。王以谓诸国方言各异，声音岂可一哉；乃命乐师省热县人于勒造十二曲。后于勒以其国将乱，携乐器投新罗真兴王(按其治世当540—575，中国梁、陈时)，王受之，安置国原。

据此，则是伽倻即任那的嘉实王仿中国的筝而造的，任那灭亡之际传于新罗。虽然有这样的创造传说，中国六朝的筝(清乐筝)和伽倻琴(新罗琴)，其间有两个显著的差异。

一、新罗琴是独木刳桐作槽，而槽不加底板；筝则另有底板。

二、新罗琴有羊角状的流苏钩，筝则这一切都没有。

不过其类似点，就是都有十二弦。因之由筝而移行于新罗琴，除弦制而外实有相当的飞跃；因而在这两种乐器之间，非有中间性的东西不可。

上述《三国史记》所引的《新罗古记》之说，如有几分可以信赖的话，新罗琴是产生于六朝末期，与中国的同类乐器比较起来是相当新的了。筝从战国末期就有，先是五弦，渐次增加弦数，魏晋时代十二弦成为定数。魏阮瑀、晋傅玄、贾彬等的《筝赋》，都说筝的弦数十二，象四时之度；或说拟于十二月。有说汉京房用来研究乐律的准是十三弦——唐时俗乐筝是十三弦，便以为汉代已经有十二弦的筝了，这种说法我不赞成。后魏信都芳《乐书》说筝类的筑十三弦，《隋书 · 音乐志》有筝十三弦之说，可知六朝末期确有十三弦的筝。所以任那嘉实王时，中国大概已经产生了十三弦的筝。然而新罗琴的十二弦，弦制上还是与魏晋系的十二弦有关系。

弦数的起源就算可以这样说，但上文指出的与筝在根本上形态不同的两点，将如何探求其起源呢？所惜今日没有明确的记录，说汉唐间用过瑟状的筝是没有底板的。若说筝类就必须有底板，则新罗琴独特的槽便不明由来。可是由于古式的筝在一变而为瑟状之前，其槽与竹有关。由此可以想象或许是圆竹剖成两半来做槽，所谓半管形琴（Halbröhrenzither）[3] 状的古筝筑遗制，保存在新罗琴了；这样倒不失为一说。

其次，羊角状的流苏钩，由来也不详。我曾疑心筝的一类，有所谓细项的筑（图 66）[4]，与这羊角状尾的新罗琴式有起源上的关系。若说筝类的头，是在奏者右手一边的；所以大头细项也在奏者右边。新罗琴的羊角尾，位置恰好相反。可是又有说筑的细项是用手把握的，那么大头细项却应当在左手一边，和新罗琴



图 66 筑（《乐书》）

的羊角尾位置相似了。这种细节固然不应该强加附会穿凿，但是古史籍上有着不可忽略的记述。且不谈新罗古记之说，朝鲜半岛之早有筝类，《三国志 · 魏书 · 东夷传》记述辰韩的风俗云：

俗喜歌舞饮酒，有瑟，其形似筑，弹之亦有音曲。〔5〕

辰韩就是后来新罗建国的地方。这《三国志》所谓形似筑，是说形似汉代变形以后的筑，即非如刘熙（《释名》）、应劭（《风俗通》）辈所云细项大头，也指形制类似的乐器吧？如其果然，则新罗琴的羊角尾或许曾是更大的；有所见闻的人以为像筑，亦未可知。至于名之曰瑟，而不径呼为筑，则《三国志》有“弹之”一语，由于形虽近似于筑，奏法却不同筑之用棒击而以手指弹奏如筝之故。又其所以称为瑟，是由于它的弦数多，指的是后汉时的筝，也未可知。要而言之，由《三国志》所说，不难想象辰韩的瑟，已具有为后来新罗琴的前驱的特色。而这种形制的特异，如不是起源于中国，那正同日本的和琴（wagon，yamatokoto）之有鸱尾状兼为装饰的附属件一样，表现着辰韩的民俗趣味。

仔细观察正仓院新罗琴尾端羊角状的表里侧面，我不觉有所联想。它的形状酷似朝鲜近海中也有的撞木鲨（syumokuzame——双髻鲨[*Sphyrna zygaena*]）的吻头，于是猜想是取象于此。如果可以由图腾（totem）来说明这种取象，倒是很有趣味的；但是我也仅作如此的空想而已。

《三国志》所记辰韩的瑟，比《新罗古记》所说伽倻琴的故

事，时代早三百年。如果新罗琴是新罗人继承辰韩以来的瑟而传之于日本的，那就很容易了解。可是据《新罗古记》，是梁陈之间才由伽倻传之于新罗，完全没有提到辰韩的瑟。然而我以为辰韩的瑟与伽倻琴之间，应当有某种关联。据《三国志》说来，三韩之一国弁辰（一称弁韩，即后来的伽倻）是与辰韩杂居的，那么辰韩的瑟，弁辰的人应该也知道的了。因之可以想见《新罗古记》所说由伽倻传承伽倻琴者，原是辰韩的瑟传之于伽倻，伽倻完成为伽倻琴，于是与其所作乐曲一并传入新罗，受到赞赏，而围绕着伽倻灭亡的悲剧，遂产生了嘉实王时代发明的传说，正未可知。这里敢备其一说。

这乐器的考古学资料，朝鲜京城博物馆有乐人陶俑二躯，虽简单，却很能表现这乐器的特色。正仓院的遗物，都在槽的一边有两个穿流苏的孔（现在的流苏是后补的），奏者可以将这乐器悬挂在颈脖来弹奏。这样就可能站着弹奏，恐怕与和琴的立奏也有关联。

新罗琴在日本自《承平目录》里记载以后，便几乎无闻于世，当是不久就废绝了。这乐器的名手，有留名史上的新罗人沙良真熊〔6〕，活跃于嵯峨、淳和、仁明三帝（810—850）的时代。

朝鲜至今还以伽倻琴之名使用着这乐器，有如上述，可是民间所用却没有羊角尾而有底板，不知是从什么时代变形的。

这样，参酌正仓院遗物、朝鲜李朝雅乐所传古型伽倻琴，以及汉以来的筝、瑟，《三国史记》、《三国志》等的记载，可以认为古型新罗琴，以槽无底板、尾作羊角状、弦有十二为其特色的乐器。起源不外汉文化浸入的结果，学了汉筝汉筑之制，加上民族的特征，便造成了辰韩的瑟。辗转相传，最后传入日本为新罗

琴，弦数十二，分明是受了汉魏以来筝弦之制的感化启示的。

原注

〔1〕　《乐学轨范》(七)云："按造伽倻琴之制，以桐木为之。妆饰木及染尾与玄琴同。凡妆饰等具，不用胶，付羊耳(角)头，则插于尾端，檐棵支于弦端。凡十二弦，武弦稍大，至五短音，渐次而细；柱亦渐次……"染尾就是卷在羊角上的流苏，檐棵指头部的临岳。

〔2〕　《东大寺献物帐》云："金镂新罗琴一张　枕尾并染木"；"金镂新罗琴一张　枕尾并桐木"。枕尾谓龙角与羊角状木。

〔3〕　萨克斯：《印度、印尼乐器》，第102页。

〔4〕　《释名》云："筑以竹鼓之也，如筝，细项"。

〔5〕　蹈袭《三国志》的其他史籍之言：《后汉书·东夷传》云："辰韩……俗喜歌舞饮酒，鼓瑟"；《晋书·辰韩传》云："其风俗有类马韩……喜舞，善弹瑟，瑟似筑"。

〔6〕　《文德实录》(二)云："嘉祥三年(850)十一月己卯治部大辅兴世朝臣书主卒……新罗人沙良真熊善弹新罗琴，书主随传习，通得秘道"。

由五弦筝到十三弦筝的过程

现在普遍爱好的齐特拉琴族(Zither)弦乐器的筝，过去有种种的发展阶段。起初是五弦，既而增为十二弦，终于成长为十三弦而完成。后来还有若干机构上的变化和弦数的增减，以至于今日。其达到最高顶点的十三弦制，当唐时传入于日本后，几乎毫不改变外形，保持着一千年的传统。现在以十三弦所由来的沿革为中心，叙述于后。

初期的筝

筝的起源，自古有关联着秦将军蒙恬的传说[1]。且不谈蒙恬，这乐器本来和秦有着深切的关系，李斯的《上书》里已可见到：

夫击瓮叩缻、弹筝搏髀而歌呼呜呜、快耳目者，真秦之声也。(《史记·李斯谏逐客书》)

正唯秦人早已有这乐器，所以后人说筝本是秦声(《隋书》、《旧唐书》)，或径直就叫它做秦筝[2]。

于是有人说：战国末期，处在中国最西部的秦，和西域相接触；筝这乐器，就是那时从西方传来的(田边尚雄说)[3]。如果这个说法是相当可信的话；那么，最初的筝，应当和形似于筝而着实远古就已存在的瑟，颇有差异才合乎情理。可是……后世的曰筝曰瑟，除了弦数有多寡和定弦法不同而外，并没有像琴和筝那样重大的根本差别——琴无柱，而筝、瑟俱有柱。如果单是一种比

瑟的弦数少(筝起初只是五弦)的乐器，就不必等到西方传来然后特别称之为筝，尽可以由秦人之手，以琴为蓝本而简易地制造出来了。

考及筝的起源，不可忽略的是：有种叫做筑(图 66)的乐器。从古记里看来，筝起初当与筑极其相似。《风俗通》云：

筝，谨按《礼·乐记》，五弦筑身也；

《说文》云：

筝，鼓弦筑身乐也。

两书都说是筑身。《说文》云：

筑，以竹曲五弦之乐也。

筝与筑，俱是五弦，而且说筝是筑身(图 66)，可知二者的形体都相似。固然，上引诸文所说的筝和筑，都是古制，而后汉时代的筝和筑，据那时注释家所说，是彼此有些不同的。姑且不论其后来的发展，总之初期的筝和筑，都是相似的五弦乐器。然则这两种乐器的差别又何在呢？这就在乎奏法的不同。筝是用手指来弹弦的〔4〕筑是用棒状物来敲弦的。所以用语有别，奏筝叫做挡筝[1]，奏筑叫做击筑〔5〕。

这个近似于筝的五弦之筑，出现在战国末期，差不多与筝同时代；筝则流行于中国西边的秦地，而筑则主要流行于燕、齐、赵等北方诸国。所以，如果相信筝是起源于西方的说法，应当是西地之秦，首先传得一种五弦的筝，由是仿造而一变其奏法，才成为五弦之筑，然后广布到北方诸国的。然而，事实果然是这样的吗？

如果考起源于远古，就莫说筝与筑，便是公认为中国所固有

1 此处原文出“挡筝”字，章后原注，却取“弹筝”。——译注

的琴和瑟，也或许可以说是西域当汉民族尚未迁移到今日的中国本土来时[1]，已经有过一种乐器，和琴、瑟在起源上有着一些关系，都未可知。（又还可以结合到东南亚的管形琴[Röhrenzither]一系的乐器，也不是不可能的；现在姑且不去深入讨论）。如果承认到这样的关系，就不能否定太古时代有种琴、瑟的原型，先已从西方传入中国本土，后来在战国时代，又从西方再度传来的就是筝，是筑。那么，也就等于说是由瑟简化而为筝、为筑了。

所以采用筝是起源于西方的说法，倒还容易了解。正唯其在战国时代才从西方传来，所以形制和瑟大不相同。筝、筑之变形如瑟，乃是汉以后的事，以前是并不相同的。此事确有其证，例如《风俗通》里说：

今并、凉二州筝，形如瑟，不知谁所改作也。

这么看来，并州、凉州以外各地，筝原非瑟形，当然秦筝也不像瑟了。因之，也可以猜想到古时的筝、筑都并不像后世的筝样，而可能是个棒状的东西，或是将圆竹筒对剖为两半的形状。《史记·刺客列传》云：

高渐离乃以铅置筑中，复进得近，举筑扑秦皇帝，不中。

根据这个有名的故事，我就倾向于想象筑的形，并联及于筝的形，在汉以前，必是不像瑟而是个棒状的东西。正唯这样，筝也同于筑，也是棒状，总之是个和瑟不同的形状。这才可以猜想是战国末期传自西域，而别命器名为筝的。古筝既不像后世新筝之如瑟形，则究作何形，问题就在这里。琴和瑟是差不多相同的，既不如瑟，当然也就不能如琴。我们所能想象的，还是棒状琴或对剖竹筒样子的琴形。那么周时已经达到大成阶段的板状五弦琴

1 汉族西来是往时有过的一种说法，作者这里不过借来说“远古”而已。——译注

（乃至七弦琴）里是不会自然产生出棒状的五弦筑来的。魏晋时变了形的筝，却还说“上圆下平”（参见后文），这就不能说不是对剖竹筒形的余意了。

关于筝的起源，可以有这样种种的设想；而但凭今日的具体实物资料，还是不宜于遽下论断判定其直接起源于西方或东方，抑或起源于南方。

原注

〔1〕《风俗通》云：“筝……或曰秦蒙恬所造”；晋傅玄《筝赋》云：“筝以为蒙恬所造”；《隋书·音乐志》云：“筝十三弦，所谓秦声，蒙恬所作也”。

〔2〕魏文帝《善哉行》云：“齐倡发东舞，秦筝奏西音”；梁沈约《咏筝》云：“秦筝吐绝调，玉柱扬清曲”；岑参：《秦筝歌》送外甥萧正归京诗云：“汝不闻秦筝声最苦，五色缠弦十三柱”。

〔3〕田边尚雄：《东洋音乐史》，第246—247页。

〔4〕弹筝——《史记·李斯传》，李斯上言；《盐铁论·教不足篇》云：“往者民间酒会，各以党俗弹筝鼓缶而已”；《晋书·乐志》云：“郝索善弹筝”；《宋书·何承天传》云：“承天能弹筝”。[1]

〔5〕《史记·刺客列传》云：“高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声”；又《高祖纪》十二年云：“高祖击筑，自为歌诗曰：大风起兮云飞扬”云云；《西京杂记》云：“高帝戚夫人善鼓瑟击筑”；此外击筑的文献，参照泷辽一：《关于筑》，《东方学报》，东京卷X第2号，第21—29页。

1 搊，手按也；《新唐书·礼乐志》：“五弦如琵琶而小；旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，后人习为搊琵琶”。——译注

〔6〕 泷辽一:《关于筑》，第 41—42 页;《筝的起源》，《东方学报》，东京卷 XI 第 1 号，第 206 页。

十二弦筝与十三弦筝

筝的由来，议论且止于此；以下来考察汉以后的情况。

上文谈过，《风俗通》里说并、凉二州的筝，是改造成瑟的形状的。后世的筝，不用说，都是大致类似小形的瑟，可知这时已有后世那种样子的筝。其次是弦数，五弦是初期的，汉代大概已有魏晋南北朝所沿用的十二弦的筝。魏阮瑀《筝赋》(《艺文类聚》引)云：

“身长六尺，应律数也。弦有十二，四时度也。柱高三寸，三才具也。”

晋傅玄(《筝赋序》)云：

“今会观其器，上崇似天，下平似地，中空准六合；弦柱拟十二月。”

晋贾彬《筝赋》(《艺文类聚》引)云：

“设弦十二，太簇数也；列柱参差，招摇布也。”

综合考之，其长六尺，上(腹)圆，下(背)平，十二弦，十二柱，柱高三寸。这完全和后世的筝一样。其弦数之确为十二弦，征诸以一年的十二个月来比拟，可以信实。我则以为由五弦筝发展到十二弦筝，中间应有七弦琴的弦制的影响，所以想象汉代可能有七弦筝的存在，只是毫无傍证的资料。如果这种中间性的筝确实不曾有过，那么我要说是直接受到七弦琴的影响而发展出来的。

这十二弦筝就是南朝所传俗乐的清乐之筝，一直沿用到隋唐之世。《通典》注云：

“今清乐筝并十有二弦，他乐皆十有三弦。”〔1〕

陈旸《乐书》云：

“唐唯清乐筝十二(弦)，弹之以鹿骨爪，长寸余，代指。他皆十三弦。今教坊无十二弦者。”

这里所说宋教坊里没有的清乐筝，就是魏晋以来的十二弦筝。

《通典》里所说“他乐皆十有三弦”的筝，以及日本自古来沿用的十三弦筝，是什么时代才有的呢？ 有人说是起源于汉元帝时乐律大家京房，为了实验六十律，设计出来的十三弦准，就从这律器而来的。《旧唐书》云：

筝本秦声也，相传云蒙恬所造，非也。制与瑟同而弦少。案京房造五音准，如瑟，十三弦，此乃筝也。

那么，准又是怎样的呢？ 《后汉书 · 律历志》云：

房又曰：竹声不可以度调，故作准以定数。准之状如瑟，长丈而十三弦，隐间九尺，以应黄钟之律九寸。中央一弦下有画分寸，以为六十律清浊之节。

原来京房的造准，是因为用竹制的律来三分损益，所得的十二律并不正确，所以要用准的弦来验定十二律，并且更进而求到了精微的音律至于六十律。准的弦长，所以放到黄钟律之数九寸的十倍，是因为放到这样长时，弦音的分割可以得到自然的精确，而画出来的分寸(scale)的十分之一就可以表见律之数；是为了这一举两得的目的而造的。

这个准的用法从构造上是可以大致推知的。但不知这柱又做什么用？并且用途完全不同于准，所以但凭弦数的一致而遽断为即是后来的十三弦筝，乃是暴论。若说京房的准是一时之制，后来废了，所以后汉乃至魏晋之世又模仿准而有十三弦筝，也未可信。不过，据《隋书 · 音乐志》，隋的雅乐器，丝之属，举有十三弦的筝；则可以推测六朝末期已经有了。因此，准虽还是准，后

魏陈仲儒模仿京房遗制而作十三弦的准，时代在梁初，去隋还不太远。所以或者是仲儒再兴的准，由于某种因缘而出现于北魏之末，为此十三弦的筝。经北齐、北周而传于隋，而用在雅乐里，也未可知。

其次是继承隋制的唐雅乐里，用的有叫做颂瑟的。注谓“筝也”。后魏信都芳的《乐书》里有：

筑者，形如颂琴，施十三弦。

的话，这颂琴或许就是唐的“颂瑟，即筝”，也未可知。《荆州稗编》对这与筑相似的颂琴(十三弦)，就说是不外乎后世的筝：

颂琴，十三弦，移柱应律，其制与筝无异。古宫悬用之，合颂琴也。是知筝本颂琴，后世以其似呼其名，遂名之曰筝；而列之俗部，使颂琴受诬，不得跻于雅，可叹也已。

这是非姑且勿论，如果颂琴与颂瑟之间可以有什么关系的话，那么这唐雅乐的颂瑟也可能是十三弦的。再联系到上引的《通典》所云：“他乐皆十有三弦”，《急就篇》颜师古注也说：

筝亦瑟类也，本十二弦，今则十三。

可知唐筝是定数十三弦，古制的十二弦倒是特殊的。《新唐书·礼乐志》里举列着俗乐，丝类有琵琶，有五弦，其中也有筝，这筝也当是十三弦；而挹取于唐俗乐之流的日本唐乐所用，因而也是十三弦，且保持着这传统以至于今日。由十二弦而十三弦，虽只是一弦之增，其发展的动机，由十三弦筝的定弦原则推之，可知是在于加强主声：在十二弦筝的第一弦的下位添上一个和旧有第一弦成宫徵关系之声。

如此产生的十三弦筝，是奈良时代(710—794)传入日本的。《西大寺资财帐》大唐乐器中有：

筝一面，琴柱十三枚。

是其明征；遗物也有正仓院至今保存的奈良时代十三弦筝四张的残品。筝为日本雅乐的重要乐器，沿用至今；一方面作为近世俗乐的乐器，是人民大众非常喜爱的，与三弦同占着今日日本国民乐器的地位，这是尽人皆知的。其在日本的沿革，具详于日本诸书，这里不谈了。

原注

〔1〕 《旧唐书·音乐志》云："杂乐筝，并十有二弦；他乐皆十有三弦……清乐筝用骨爪，长寸余，以代指。"这是以《通典》的清乐筝为杂乐筝。

杂记

顺便再谈谈关于十三弦的二三琐事：

一、义爪。日本弹筝，不论在雅乐、在俗乐，必指带义爪来弹弦。这义爪，梁有羊侃之妓，带长七寸的鹿角爪弹奏的故事〔1〕，《通典》里说：

今清乐筝……他乐……轧筝……弹筝用骨爪，长寸余，以代指。

《旧唐书》以及陈旸《乐书》里都改写为清乐筝用义爪。如果十二弦的清乐筝是特别用义爪的，那么十三弦筝之用义爪是否唐代之改制？按《通典》在叙列各种筝之后，最后说到弹筝。弹筝和搊筝是唐代燕享乐的西凉乐、高丽乐里所用的〔2〕。这弹筝尽管是用义爪来弹，日本的十三弦筝既不是弹筝，那么用义爪还是没有典据的了。本来，筝是用于指弹的，后世才用义爪。俗乐的十三弦筝是否用这奏法，或者是十三弦筝而用义爪弹的特称弹筝，尚不可解。

二、唐人于后世的七弦琴宫、商、角弦用缠弦(缒丝之上再缠以细丝的弦)并且是五彩的，其例见于岑参的《秦筝歌，送外甥萧正归京》诗：

汝不闻秦筝声最苦，五色缠弦十三柱。

单单想象五色的筝弦，也就很是奢华了。

三、“筝”字里产生出秦人父子或兄弟争瑟而劈分为二的附会传说，乃是相当后世的事。此说有种种异传。《集韵》云：

秦俗薄恶，父子有争瑟者，人各其半，当时名为筝。

没有举出弦数来，《续一切经音义》〔3〕里：

本大瑟二十七弦。秦人不义，二子争父瑟，各得十三弦，因名为筝。

说得很详细。二十七弦，则二分而余一，不知是否指的中央的朱弦？总之这表现着十三弦筝流行以后发生的传说。

十三弦的筝在日本保持其制达千年以上，在中国是元代〔4〕以后就衰微了。近世传于日本的清俗乐，即清乐所谓瑶琴之中有十三弦的，此外殆不闻十三弦筝，大抵都在十四、五弦以上〔5〕。日本雅乐守着唐的古制，琵琶的四柱制、筝的十三弦制，今日还依然如故。

原注

〔1〕《梁书·羊侃传》云：“侃性豪侈，善音律。自造《采莲》、《棹歌》两曲，甚有新致。姬妾侍列，穷极奢靡。有弹筝人陆太喜，著鹿角爪，长七寸”。

〔2〕《隋书·音乐志》；《旧唐书·音乐志》；《新唐书·礼乐志》。

〔3〕《续一切经音义》(二)，“新华严经音义”。

〔4〕《元史·礼乐志》云：“筝，如瑟，两头微垂，有柱，十三弦”。

〔5〕 摩尔：《中国乐器》，第 111 页记有十四、十五、十六弦的筝。

结语

筝在战国时代是和筑一样，从一种竹胴五弦的乐器发展而来，汉代变成瑟状，弦数也增加到十二弦。由它的定弦的原则考之，盖受七弦琴弦制（及瑟的弦制）的影响。这十二弦者，是南朝清乐筝的渊源，久传弥盛，另一方面六朝末期出现了十三弦的筝，唐代倒似乎以此为筝的中心，日本所继承的就是这种筝。十三弦的起源，或云出于汉京房准，然而准是律具，且不一定各弦皆用柱，二者有区别。后世不明白这一点，以为和十二弦筝一样，自古就有十三弦的筝，那是错误。至于前面所述的俗说，分瑟为二而发生十三弦的筝，是完全没有根据，无待烦言的。

筝的定弦原则及其变迁

日本自古来所用的筝，除少数外，全都是十三弦筝。这是唐俗乐筝的系统。唐时还有其他的好几种筝——例如清乐筝、轧筝、卧筝，搊筝、弹筝、云和筝等等——而以十三弦的俗乐筝为中心，见用最广，所以也一直传到了日本。这十三弦筝的诞生，推定在六朝的后半期。以前有汉魏式的十二弦筝，所以当是十二弦筝有必要添上一弦而产生了十三弦的筝。在十二弦筝之先，据记载有五弦的筝。这样筝由五弦而十二弦，以至十三弦的发展之中，可知与立柱的方法，就是定弦法，弦音的用法，以及弹奏法的发展，也有着必然的联系。此其发展情况，传在日本的十三弦筝都还保存着，可以从而知其大概。至于十三弦筝以前，虽无明确的资料，由十三弦筝的定弦原则，也可以推知十二弦筝的一般定弦原则。更溯而上之，也未始不能想象五弦筝的原则。那么，奈良时代传入日本，平安时代初期又有所传于日本的筝定弦法是怎样的呢？根据《仁智要录》、《类筝治要》等书所记，不难想象。古时和琵琶一样，有相当多种的定弦法，后世渐次淘



图 67　筝　圣众来迎图（平安时代）（国华）

汰，终于减剩为三种。但是，近世俗乐勃兴，又以日本雅乐的定弦法为模范而陆续发明了新的定弦法来适应俗乐之曲，以至于今。下面谈谈尚未阐明的唐式定弦法、技法及其变迁的大概。

定弦原则

筝的十三弦，古来每一弦都有其定名：一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、为、巾。从这十三弦的命名，不难通过古来多种的定弦法抽绎出近似的原则来。不过未能像四弦四柱的琵琶那样指出筝的基础定弦法。琵琶是以平调（今用盘涉调〔1〕）为定弦的基础，而其他种种定弦都是由平调基础上派生出来的。筝的定弦基础，只是可以臆测而已，现在说其概要如下：

通观《仁智要录》、《类筝治要》所载，筝的定弦法（详下文），除少数异例之外，第二弦以下的对应弦是：

二与七，三与八，四与九，五与十，六与斗，七与为，八与巾，

每二弦之间，中挟四个弦（近世日本俗乐的筝，其基本的方式也全都如此）。这中间的四个弦的声律，相当于七声中的哪四声呢。例如二七为宫，则三四五六相当于商、角、徵、羽；二七为徵，则三、四、五、六相当于羽、宫、商、角。因之，有时杂以变宫、变徵二个变声，则五声就有所减。例如平调，七、为为宫，则八、九、十、斗相当于商、变徵、徵、羽了（按七声的音程说来，七为其实是羽，而八九十斗相当于变宫、商、角、变徵）。要而言之，筝是可以任意作七声的定弦的，却在七声中只选用五个声律，所以必然地每隔四弦就出现同声律之弦。其所以不用七声而只取五声之故，由于中国古乐没有用到五声以外之声的必要，用五弦筝

不用说，便是用十二弦筝的时代也是一样；即使用到七声之后，用左手的技法，很容易补出所缺的二声来。

这第二弦以下，除少数异例之外，每隔四弦而一致，可以认为筝定弦的一个原则。这原则保持着十二弦以来的传统，盖当隋唐以来的曲调发达之前，只用纯五声而不杂二声的十二弦调律法，遗其痕迹于十三弦筝。于是应当讨论的是：筝弦的选声法与筝弦增添的关系。

五弦时代的筝，定弦于五声律：宫、商、角、徵、羽，一如五弦琴，是容易理解的。其低音也可能是宫，也可能是徵。可是七弦琴则于五声之外重用五声中的任何二音，为其定弦原则。古代最低音为宫，则重用清宫、清商；以徵为最低音，则重用清徵、清羽〔2〕。增加了弦的筝，也见到一样的痕迹。十二弦筝的弦音制，据我看来，可以对比于琴的七弦制，有着二倍于七弦的声律数。二倍于声数，似若缺少适当二声之弦。但是这二声，在筝弦是重复的；所以减少了二弦。用图表说明如下（以宫为最低音）：

←高　　　　　　　　　　　　　　　　低→

琴						七	六	五	四	三	二	一
						商	宫	羽	徵	角	商	宫
筝	十二	十一	十	九	八	七	六	五	四	三	二	一
	商	宫	羽	徵	角	商 〔商	宫 宫〕	羽	徵	角	商	宫

由此，可以推测，从五弦筝飞跃到十二弦筝的中间，有个像琴一样的七弦筝的阶段，后来才到达二倍声律的十二弦筝的；可是由于绝无汉七弦筝的记录，不能深论而已。我相信筝弦由五加

至十二，其定弦法可以参考七弦琴以及十三弦筝的定弦原则而得之如上文，虽未必中，亦不远了。

然则十二弦筝之变而为十三弦，这所增的一弦，又是怎样用法？据《仁智要录》、《类筝治要》里的曲例看来，筝第一弦的对应弦，有二四五六，而用第五弦独多，其次是第六弦。第二弦仅见一例。可知筝隔四弦的定弦原则，在以第一弦为起点时，是稍稍破格的。何以独是第一弦不合规则，是一个谜，我的解释是这样：起初是第一弦取宫或取徵，旧十二弦筝的第一弦取宫，则新十三弦筝的第一弦取徵；旧第一弦取徵，则新第一弦取宫的。后来就任意以新二弦至于新六弦为低位对应弦而定新一弦的声律了。这在保守唐古制的《类筝治要》里，筝十二律旋宫调弦中见其痕迹。这里的十二调弦，第一弦全是非宫即徵，而第二弦之声分明对宫当徵，对徵当宫。这与《仁智要录》的大食调（徵 1 宫 2），水调（宫 1 徵 2）同其型，当是十三弦筝的最古式典型定弦。如此看来，可以判定由十二弦筝移行为十三弦筝时，新弦（第一弦）的声律位置，在旧十二弦筝第一弦的更下位。今表解上文推定的由五弦而十三弦的筝定弦原则如下：

五弦筝		I	II	III	IV	V								
		宫	商	角	徵	羽								
		徵	羽	宫	商	角								
十二弦筝		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	
		宫	商	角	徵	羽	宫^{1}	商^{1}	角^{1}	徵^{1}	羽^{1}	宫^{2}	商^{2}	
		徵	羽	宫	商	角	徵^{1}	羽^{1}	宫^{1}	商^{1}	角^{1}	徵^{2}	羽^{2}	
十三弦筝	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	
	徵	宫	商	角	徵	羽	宫^{1}	商^{1}	角^{1}	徵^{1}	羽^{1}	宫^{2}	商^{2}	（＝大食调）
	宫	徵	羽	宫	商	角	徵^{1}	羽^{1}	宫^{1}	商^{1}	角^{1}	徵^{2}	羽^{2}	（＝水调）

原注

〔1〕 古之平调(即太簇调)，以四弦的散音为 H e a d′，盘涉调(即南吕调)则为♯FHea。这定弦型和阿拉伯琵琶(oud)[1] 初期的定弦相同，可以说是琵琶定弦的原则性的定弦法。

〔2〕 隋以前的琴曲《幽兰琴谱》以及近代明以来的琴谱，定弦都是一与六，二与七弦相对应的。不过宋雅乐的琴是调七弦于七声之律，且以左手法出其余的五律(陈旸《乐书》)，这和宋用十三弦筝调十二律与清黄钟一样，可以看做礼仪雅乐的变格用法。这种定弦法，朝鲜雅乐也沿用着。

唐代的定弦(旋宫十二均)

传入日本的唐筝定弦法，见用于整个平安时代(794—1192)，《仁智要录》里举有十例，是今日日本雅乐筝三种定弦法之所由来；此外但举名称和方法，而几乎无合于实用的，有《类筝治要》里所引的筝十二律旋宫法。这与《三五要录》的琵琶十二律旋宫法相对，虽不明记出典，鉴于后者之似出于《乐书要录》〔1〕，以及二者的表现法俱相似，疑《乐书要录》原也载有筝的十二律旋宫法。只是藤原师长撰述的，相为姊妹之篇的《三五要录》和《仁智要录》，独于前者谈及十二律旋宫，而于后者却一言不提，是不可思议的事。但是不能因此就断说《乐书要录》里不曾提到筝的十二律旋宫。《类筝治要》之编纂本来稍晚于《仁智要录》，是镰仓(1192—1333)中期所编的筝谱，传着藤原宗俊一派的筝传统，其为重要筝谱，并不亚于《仁智要录》。其中收罗有《仁智要

1 即乌德琴。

录》所未收的古谱秘谱〔2〕，所以或许《乐书要录》实未收录的十二律旋宫法却见于此书，也决非意外之事。即使这旋宫法不曾见于《乐书要录》，从其体裁看来，决不像平安、镰仓时代的好事者所述作，一定是抄自唐传的某种乐书所记载的。

这十二律旋宫的定弦法虽有着相当可疑之点；然其以七声为正声，且第二弦以下都一如原则，隔四弦有其应弦，按这样解释下去，十二法都不是不能理解的〔3〕。现在但举其较能明确的七均(调型)。表中的黄钟，虽在注里说是适当横笛之“六”(日本律，壹越 d)，我在琵琶旋宫法里也以为是黄钟(日本律，神仙 c)〔4〕才对，所以这里也一律作为神仙来解释。

弦／均	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	备　考
林钟均	g	d	e	g	a	h	d^1	e^1	g^1	a^1	h^1	d^2	e^2	水调型
	宫	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	
太簇均	d^1	a	h	d^1	e^1	$\sharp f^1$	a^1	h^1	d^2	e^2	$\sharp f^2$	a^2	h^2	水调型
	宫	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	
南吕均	a	a	e	$\sharp f$	a	h	$\sharp c^1$	e^1	$\sharp f^1$	a^1	h^1	$\sharp c^2$	e^2	壹越性调型
	宫	宫	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	
应钟均	$\sharp f$	H	$\sharp c$	$\sharp d$	$\sharp f$	$\sharp g$	h	$\sharp c^1$	d^1	$\sharp f^1$	$\sharp g^1$	h^1	$\sharp c^2$	大食调型
	徵	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	
大吕均	$\sharp d^1$	f	g	$\sharp a$	c^1	$\sharp d^1$	f^1	g^1	$\sharp a^1$	c^2	$\sharp d^2$	f^2	g^2	坤阴调型
	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	
夹钟均	$\sharp a$	$\sharp d$	f	g	$\sharp a$	c^1	$\sharp d^1$	f^1	g^1	$\sharp a^1$	c^2	$\sharp d^2$	f^2	大食调型
	徵	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	
仲吕均	c^1	d	f	g	a	c^1	d^1	f^1	g^1	a^1	c^2	d^2	f^2	双调型
	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	

这七调中和《仁智要录》所见的水调、壹越性调、大食调、双调四调，都各同其型。所余五调中还有可以坤阳调相比拟的，以及其他未知之调。十二调用途颇与平安时代的诸调不同，表示着是唐之古制，可以无庸置疑。其定弦有如上文所指出，第一弦非宫即徵，盖以此二声最为重要；而十二弦筝增加一弦时，自然也必于宫若徵取其声了。由是可知这种定弦法，在十三弦是比较古型的。况且其中至于六型都是唐以及平安时代所实用的，所以这十二律旋宫法，和琵琶的旋宫法都决不是可以斥为闭门造车。即使这十二律旋宫确不是完全钞录《乐书要录》之所载，日本所传之筝的实用诸调，也可能还是渊源于唐的这十二调而产生的。

原注

〔1〕 《乐书要录》，今仅存五、六、七三卷，其中载有琵琶旋宫，通过《声明用心集》以及《阿月问答》等镰仓时代的乐书，可以知道。《三五要录》的琵琶旋宫十二均，即便不就是《乐书要录》的记载，而其根据《乐书要录》而来，还如另项所述。

〔2〕 收有唐孙宾的揽合、巾弦调子、小调子、天历（村上）帝御谱，及其他秘传之谱。

〔3〕 十二均所谓宫、商、角，当然以中国式为正声，所以按本书所发表的私案，正确配置七声于十三弦，则十二均都很容易了解其定弦法，只是合弦未必与其私案一致者，疑二者必有一误，或因不是实用的定弦法而发生误字，也未可知。

〔4〕 《三五要录》的琵琶旋宫法中，说黄钟均用太簇律管，此所谓太簇，若为日本律平调（e），则林钟均比今盘涉调定弦，每弦还要高五度。如以此太簇为古律的太簇，则当日本律壹越（d），林钟均是古的平调定弦，比今盘涉调每弦只高四度，不是不能实用

的。知道所谓平调是唐的林钟羽，则如是推定分明无误了。因之，把琵琶旋宫法中的黄钟，作为古律的黄钟，就是日本律神仙（c），是合理的。

平安时代以至近世定弦的消长

（一）《仁智要录》的定弦

藤原师长的筝谱《仁智要录》，和他的琵琶谱《三五要录》是完全同样体例的乐谱集成，对于全面考察平安末期的雅乐曲，是个绝好的资料。尤其是载在两书卷首的《调子品》，说明着平安初期的筝和琵琶的定弦传统，逐渐被淘汰，到近世只剩了几个宫调，实为独一无二的可贵资料。以下就《仁智要录》所记的筝定弦，略作全面的介绍；《调子品》里有十二调，而卷十二里却只有四调，但是有名同而定弦不同和名不同而定弦实同的，实际上可以见到的定弦之型是十种：

1. 壹越调
2. 壹越性调（沙陀调同型）
3. 平调（泗滨性律调同型）
4. 大食调（乞食调、泗滨性吕调同）
5. 双调（上阳性吕调同）
6. 黄钟调（大黄钟调同）
7. 水调
8. 盘涉调
9. 羽调
10. 角调

关于这些定弦，近人也有论说[1]，但是我不曾见到过正确的、全面的说法。于是仔细研读了《调子品》的文义，凡有不明白

的地方，都取平安、镰仓时代的各种乐书来做了对照，这里打算来谈谈我对于定弦的理解。

为要理解《调子品》，首先必须知道“吕”之调和“律”之调的差别。在已经失了一部分唐乐调原义的日本雅乐里，大食调(乞食调)以外的商调，几乎都已变为宫调了。所谓“吕”之调，是宫调为其中心的。而与此相对，羽调倒还较为保存着唐乐调的原义，所谓“律”之调，是羽调为其中心的。“律”之中，还有许多使后人容易认为是日本特有的调子〔2〕。但是据我所见，虽属相当后世的产物，而其中却可以看出平安时代的“律”，差不多都可以认为是以羽调为中心的。《胡琴教录》对于“吕”和“律”之辨，说得极其简略：

我认为，吕的宫商等七音，都是正音，律则用着角、变徵、变宫三音，并不正当其音，而各用其旁首。由是可以判别吕和律的差异。

《三五》、《仁智》两要录也完全同此说。“律”的这三声都低一音〔3〕。所谓吕协于宫商等七音者，谓其七声相生之序和中国的七声一样，所以吕是相当于唐之宫调的，而谓律之三声不协乎正音而低下一律者，乃是将羽调主声之羽呼为宫而必然发生的结果，应当是合乎本来之宫——就是由“律”之角相生，则七声皆合乎相生之理了。此其理由，可以明之以下表(数字表示相生之序)：

吕调	宫^{1}		商^{3}		角^{5} ↙		变^{7}徵 ↙	徵^{2}		羽^{4}		变^{6}宫 ↙	宫调
律调	宫^{1}—羽^{4}		商^{3}—变^{6}宫	角—宫^{1}		变徵—商^{3}		徵^{2}—角^{5}		羽^{4}—变^{7}徵	变宫—徵^{2}		羽调

以上的“吕”与“律”之外，还有中间性的调。大食调(乞食调)是其代表，虽归在“吕”之中，却与纯正的“吕”判然有别。如说“律”调“三声不协正音而下一律”，则大食调应云“二声不协正音而下一律”。

吕调		宫^{1}		商^{3}		角^{5}		变^{7}徵 ↙	徵^{2}		羽^{4}		变^{6}宫 ↙	宫调
大食调		宫^{1}—商^{3}		商^{3}—角^{5}		角^{5}—变^{7}徵	变徵—徵^{2}		徵^{2}—羽^{4}		羽^{4}—变^{6}宫	变宫—宫^{1}		商调

《仁智要录》的《调子品》，虽不明示大食调的调性，几乎作为纯正的“吕”一样讨论，而在琵琶的定弦里可以明确看出[4]；筝的大食调亦然：既不是“吕”，也不是“律”，而有着商调的特色，是无可置疑的。正唯是故，限定多数的定弦为二型之后，本为商调的壹越调、双调、水调归成了一型，本为羽调的平调、黄钟调、盘涉调又归成一型之外，另剩了大食调一型，这理由就可以明白了；如照唐土一般地看起调性来，大食调原可以和壹越调、双调等归于一型的。以上在调子品是三个调性，而卷十二里另加了一个角调。

并且，规定着：以左手按弦于柱之左，以提高弦音，谓之推；相反地送弦向柱，以降低弦音，谓之取；由此推与取，来作出已定的五个声律之外的声律。这个规定，和乐曲之间，有着多少的差度的。这一点，当在后文详论，现在先单就定弦，表解《仁智要录》所收的十种调子如下：

以上的“吕”与“律”之外，还有中间性的调。大食调(乞食调)是其代表，虽归在“吕”之中，却与纯正的“吕”判然有别。如说“律”调“三声不协正音而下一律”，则大食调应云“二声不协正音而下一律”。

吕调		宫^{1}		商^{3}		角^{5}		变^{7}徵 ↙	徵^{2}		羽^{4}		变^{6}宫 ↙	宫调
大食调		宫^{1}—商^{3}		商^{3}—角^{5}		角^{5}—变^{7}徵	变徵—徵^{2}		徵^{2}—羽^{4}		羽^{4}—变^{6}宫	变宫—宫^{1}		商调

《仁智要录》的《调子品》，虽不明示大食调的调性，几乎作为纯正的“吕”一样讨论，而在琵琶的定弦里可以明确看出〔4〕；筝的大食调亦然：既不是“吕”，也不是“律”，而有着商调的特色，是无可置疑的。正唯是故，限定多数的定弦为二型之后，本为商调的壹越调、双调、水调归成了一型，本为羽调的平调、黄钟调、盘涉调又归成一型之外，另剩了大食调一型，这理由就可以明白了；如照唐土一般地看起调性来，大食调原可以和壹越调、双调等归于一型的。以上在调子品是三个调性，而卷十二里另加了一个角调。

并且，规定着：以左手按弦于柱之左，以提高弦音，谓之推；相反地送弦向柱，以降低弦音，谓之取；由此推与取，来作出已定的五个声律之外的声律。这个规定，和乐曲之间，有着多少的差度的。这一点，当在后文详论，现在先单就定弦，表解《仁智要录》所收的十种调子如下：

"吕"调的壹越调、沙陀调、双调的定弦原型。

2. 平调和后世所谓"律"调(用于平调、黄钟调、盘涉调)只是第三，第六弦不同。平安、镰仓时代是这样的，证诸《怀竹抄》、《阿月问答》、《续教训抄》等是确实的。后世"律"调就以这平调为原型，以后世的乐曲例和《仁智要录》的平、黄钟、盘涉三调作一比较，便能明了。

3. 大食调就是后世的大食调，水调也用这型。

4. 双调、水调、盘涉调，却和后世的同名调迥非一事，另是所谓三秘调。

弦 / 调		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
平调	古	h	e	g ↓	a	h	d^1 ↓	e^1	$\sharp f^1$	a^1	h^1	$\sharp c^2$	e^2	$\sharp f^2$
	新	h	e	$\sharp f$	a	h	$\sharp c^1$	e^1	$\sharp f^1$	a^1	h^1	$\sharp c^2$	e^2	$\sharp f^2$

5. "吕"调是以宫商角徵羽五声立其弦柱的。因为把大食调的主音也读为宫了，所以立柱就和"吕"调毫无两样。因之单就五声来说，大食调和宫调，都用的是五声。

吕　调	宫		商		角			徵		羽
大食调	商		角		变徵			羽		变宫

但是推手的用法是二者不同的。纯正的"吕"调是把角、羽推高二律而为变徵变宫，大食调则是将"吕"调的角、羽推高一律，应为徵、羽。于是说到七声全体时，大食调的五柱声为商、角、变徵、羽、变宫。宫调本用推手而得七声，而商调也如此，是唐的遗制。大概日本于壹越调、壹越性调之类，原是传的商调手法；而筝也如琵琶一样，把壹越调、双调混淆于宫调了，所以加

强了推手，推高了二律，结果与大食调手法不同了。

《调子品》里，有着如下的一段话，总说这十种调子中的九种，通过这一段话，可以知道平安末期筝调的概要。

今案筝调子品，〔a〕“上古各用本调，弦管无异。即以筝壹越调，合笛壹越调，以筝黄钟调合笛黄钟调欤”。〔b〕“而后世筝师传授三调，广令流布，所谓壹越性调、平调、大食调是也。自尔以降，以筝壹越性调合笛壹越调、沙陀调、双调、水调，以筝平调合笛平调、性调、黄钟调、盘涉调，以筝大食调合大食调、乞食调”。〔c〕“然以筝壹越性调合笛双调、水调，以筝平调合笛盘涉调时，或柱远，手操有烦；或调高，音声难和；爰以筝双调、水调、盘涉调各合本调，柱在平调位，缓急得其中”。〔d〕“故件六调子师说，今存所谓壹越性调、平调、大食调、双调、水调、盘涉调也。永传后昆，勿令断绝。但于双、水、盘涉三调者，得人可传耳”。

这一段文字和《三五要录》之叙述琵琶定弦两相对应。由于筝和琵琶的弦音制根本不同，本不应当一概而论的，这却作同样的论法，所以辞意有所难通。现在判读其所说，当作如下的解释（按上引文中所注的〔a〕、〔b〕、〔c〕、〔d〕）：

〔a〕应当说奈良时代或平安之初，筝调笛调似乎是同格的。那在琵琶与筝之间亦复如此。例如以琵琶平调合笛平调，也可以合以筝的平调。因此而筝的定弦，有与相应的笛调同名的。

〔b〕后来以壹越性调、平调、大食调三调为标准，将其余之调悉皆分属于此三种，这就是所谓三调。

〔c〕可是由于柱的使用上的不便，独于双调、水调、盘涉调另用定弦之法。这话宛如《三五要录》的《调子品》里说，以风香调合笛盘涉时，弦急易绝，故以琵琶平调合笛盘涉，是同一口

吻。本来琵琶是以轸调节弦的紧张度的，筝是移柱来调节的，根本上不同。所以三调式调弦对于双调、水调、盘涉这三调不便，不应当说音声难和。如果是实际上不合适，这三调式定弦，当初就不会，更不会单独连绵传存至近世了。从知这话不过是套袭《三五要录·调子品》的口气，没有太拘泥的必要。双、水、盘涉三调，原不过稍稍改动平调之律，平调在筝的操作上既然能得音律的中和，那么这三调也应当是一样的。

〔d〕这样说来，当年行用的有所谓三调和双、水、盘涉三调，一共是六个调子，而后一个三调当作秘传的。按双、水、盘涉三调，《仁智要录》里只记述定弦法，没有举列什么乐曲，古乐书里也记着这三调是“特秘”，非其人不传授的。《丝竹口传》里，也有：

但是，要穷筝曲的蕴奥，非像所谓筝的三曲一样不可。普通也叫做三曲。就是双调、水调、盘涉调。以此三调为筝曲之穷极。琵琶三曲，至少还有人知其名，筝三曲则太过于秘传，轻易不传于人，所以连名都不知道了，也就废去了。即便伊纲，三调之中，也只是传了盘涉调的立柱法而已。

由此也可见其如何秘传了。其所秘者，也只是定弦的变法（变种之意）之类。这和《三五要录》里的琵琶盘涉调曲，平调之外又用风香调是一样的。懂了乐曲和定弦，随时可以把壹越性调这用柱的双调改写成筝的双调来弹的；就因为秘之不传，没有学过的人就不去弹它。也正由于三调之过于秘密，结果就失传了。

再一次回到《调子品》的文字来看，〔a〕段说上古有合笛各调的同格筝调，是指《调子品》中的九型么？特别在〔c〕段里举出变法的双、水、盘涉三调，是否看作后世的创作？按〔c〕段的表现法看来，三调象是迫于必要而创造的；然而据〔a〕段说来，

也可能有合笛的双、水、盘涉调的筝曲，而可以认为古式的《类筝治要》十二律旋宫中，也已有和双、水调同型的。所以我的解释是，这三调也是至少从平安初期就有的。

再说，九调之中，壹越调、平调、大食调是平安时代筝师称之为三调而特别流传的，对于后世日本雅乐的筝曲有关系的只是这三调。这三调各代表着宫调、商调、羽调三调性之一。将许多调子归属于这三型，实用上很方便，特别是同调性的各曲之间的移调，只须一个曲谱就够，所以广泛流行。《怀竹抄》管弦七声条所载这三调的用法，完全和近世所用的没有两样。并且记着："吕"调如壹越、沙陀、双、水调用壹越性调柱，"律"调如平、黄钟、盘涉调用平调柱，而于"吕"调之一种的商调大食调、乞食调用大食调柱。管弦七声的对照，管取于笙，弦取于琵琶，其间有着由于乐器体制上的差异，而琵琶与筝，声律原是一致的。理由是：

（1）有这种差异的是壹越、大食、黄钟、盘涉等调，此中筝的"吕"与"律"和琵琶相一致，是既知的。

（2）商调大食调，琵琶与笙的唯一差异是角声（在琵琶为♯g，在笙为g）。如果从笙，则调性化而为"律"了。如为"律"调，当然应该有注："角、变徵、变宫三声下一声软"，而没有注，可见还是认为"吕"之一种的。

（二）其他诸说

三调中，唯有平调，是已经说过，近世改动了第三、第六弦的声律的。当那个时代，还不能确说。《体源抄》里就一句没有提到新平调，这也是当然的事。因为这书关于筝的平调，只不过直抄举列古说的《阿月问答》和大致同时代的《续教训抄》旧说。然而与《体源抄》同时代的永正本《筝谱》的律之柱谱[5]是新型。

如果不是后人改写的话，则是室町时代（1338—1573）已有新“律”调了，可是就目下所有的资料还不能确说。那么，为什么只是“律”调加了修正呢？这是“吕”的二调，第三弦以下三与八，四与九，五与十是相应的，独是旧“律”调三与八，六与斗不相一致，操作上感到不便，所以也如“吕”调一样，改做三与八，六与斗为同声律了。并且这时，改三为八之律，改六为斗之律，则七八九十斗的音程恰当当时“律”的五声，以为可以这样改。如此改了“律”调之制，结果不随时改动左手法，则所奏改了古乐谱的形。更因左手法完全失传以来，“律”调越发和室町以前的平安、镰仓时代不同了。

《仁智要录》除此之外，在卷十二和角调并举有泗滨性律调、泗滨性吕调，上阳性吕调等。这些都不是独自的调名，而是已述之调的异名。《丝竹口传》秘录说二举着：

凉风性律　凉风性吕　上阳性律　上阳性吕　朱娘性律　朱娘性吕　霓裳性律　霓裳性吕　泗滨性律　泗滨性吕

十个名称。大概就是《仁智要录》十调的异名。《类筝治要》还述有对于壹越调的异名壹越性律调，对于壹越性调的异名壹越调性阴调，并坤阳调、坤阴调、金商调、商阴调的设柱法。其中有两个像是这样的：

调＼弦	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
坤阴调	d^1	e	♯f	a	h	d^1	e^1	♯f^1	a^1	h^1	d^2	e^2	♯f^2
	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角
商阴调	(d)	d	e	♯f	a	h	d^1	e^1	♯f^1	a^1	h^1	d^2	e^2
	(宫)	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商

商阴调的第一弦，虽没有明文记载，这两调是有相互关系的——说是每错一弦而相合，所以或可作上表那样解释，是错一弦来合音的。如果第一弦调作日本律的盘涉(h)，取与壹越调无异了。至于坤阳调和金商调也有相互关系，但是读来不很明白。

最后根据《乐家录》，将江户时代三调的各种定弦法表解于下：

		调＼弦	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
吕	壹越性调	壹越调	d^1	d^1	a	h	d^1	e^1	f^1	a^1	h^1	d^2	e^2	$\sharp f^2$	a^2
		双　调	g	g	d	e	g	a	h	d^1	e^1	g^1	a^1	h^1	d^2
		高丽双调	a	a	e	$\sharp f$	a	h	$\sharp c^1$	e^1	$\sharp f^1$	a	h^1	$\sharp c^2$	e^2
	大食调	大食调	h	e	$\sharp f$	$\sharp g$	h	$\sharp c^1$	e^1	$\sharp f^1$	$\sharp g^1$	h^1	$\sharp c^2$	e^2	$\sharp f^2$
		黄钟调吕	e	a	h	$\sharp c^1$	e	$\sharp f$	a	h	$\sharp c^1$	e^1	$\sharp f^1$	a^1	h^1
		下壹越调	a	d	e	$\sharp f$	a	h	d^1	e^1	$\sharp f^1$	a^1	h^1	d^1	e^1
律	平调	平　调	h	e	$\sharp f$	a	h	$\sharp c^1$	e^1	$\sharp f^1$	a^1	h^1	$\sharp c^2$	e^2	$\sharp f^2$
		黄钟调	e^1	a	h	d^1	e	$\sharp f$	a	h	d^1	e^1	$\sharp f^1$	a^1	h^1
		盘涉调	$\sharp f$	h	$\sharp c$	e	$\sharp f$	$\sharp g$	h	$\sharp c^1$	e^1	$\sharp f^1$	$\sharp g^1$	$\sharp h^1$	$\sharp c^2$
		高丽平调	$\sharp c^1$	$\sharp f$	$\sharp g$	h	$\sharp c^1$	$\sharp d^1$	$\sharp f^1$	$\sharp g^1$	h^1	$\sharp c^2$	$\sharp d^2$	$\sharp f^2$	$\sharp g^2$

这些差不多全用在今日的日本雅乐而不变的。

原注

〔1〕 例如兼常清佐《日本音乐》（《日本文学讲座》），其得到正解的是壹越、壹越性、双调的三调，对于平、大食、水、盘涉调，以为横笛“T”谱之律无定；于其谱的当弦附“？”符号。黄钟调但记一弦，羽调全然不提。筝的定弦本来不必根据横笛谱，由甲乙关系可知，“T”之因调而为C或♯C，是自然明白的。

〔2〕　律的五声成为“宫〇商〇〇角〇徵〇羽”音程，当起自镰仓中期以后。关于这问题，我另有意见。

〔3〕　《三五要录》(二)云：“风香调，合笛黄钟调，盘涉调……案相生法，角、变宫、变徵三声一律下欤”。《仁智要录》(一)云：“平调……但宫、商、徵、羽四声者，合相生法。角、变徵、变宫三声者，一律下欤。何则？假令太簇为宫者，须蕤宾为角，夷则为变徵，大吕为变宫也。而当调二弦为宫声，当太簇；三弦为商声，当仲吕；四九为变徵声，当林钟；六弦为变宫声，当黄钟；故知一律下也”。

〔4〕　《三五要录》(二)云：“返黄钟调，同黄钟调，合笛太食调、乞食调”。看此书大食调曲之例，乃是商调，如下：

e		♯f		♯g	a		h		♯c	d	
商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫	(商调)
一 コ 彡		工 七		(フ) ⺀	斗 乙		乙 八		下 厶	十 也	

如为律之羽调，则♯g当用g(凡ヒ)。

〔5〕　这《筝谱》题有“永正十二年(1515)月日书之云云”，后跋有“旹永正元年六月三日判”。

破格定弦的例子

上述的是种种原则性的筝定弦法，这里再附带举个例外的中、日定弦例。首先，陈旸《乐书》说北宋之制：

圣朝用十三弦筝。第一弦为黄钟中声，设柱并同瑟法；然非雅部乐也。(十二中声：一弦黄钟清[?]，二弦大吕，三弦太簇，四弦夹钟，五弦姑洗，六弦仲吕，七弦蕤宾，八弦林钟，九弦夷则，十弦南吕，十一弦无射，十二弦应钟，十三弦黄钟清声)。

这等于七弦琴不用五声与二清声之律，而用七声之律。在中国的仪礼雅乐是与瑟合奏的，琴筝俱五声则重复，自宜以七声乃至十二律定弦。在日本平安末期，曾欲用筝来实验十二律循环之理，见《胡琴教录》记其事：

师说云：有中顷先达五六辈（龙平、安艺、惟成、季时、通能）[1]就十二律之不审为问答。或人云：古人以筝相锁甲乙，由一弦次第设柱，一与巾同音；从知有十二声云云。据此说立柱实验结果，一与巾的音不合评定；不知此调在实验中有误，抑或十二律原来即不合。这时通能云：人们迷于音律耳，不合的原因，是变徵、变宫之所为，亦未可知。于是一座无复论议。

这是以筝的第一弦为黄钟立柱，以下按相生之律次第定弦时，第一弦与十三弦巾弦之律不一致，满座没有人能说明其原理。可知当时日本的音乐爱好者对于乐理的知识多么浅薄，这是一条有兴味的插话。

原注

〔1〕 源通能，二条帝（1143—1165）的琵琶的师范。

左手法

日本雅乐里筝定弦的沿革，略如上述。筝的弦音，不仅由于张弦和柱的位置，还可用左手来高下弦音，补充原则上的五声之律以外的二声，以成七个声律；也还可以任意加装饰音。因之关联于筝律，不能忽视左手的用法，这里简单一谈。

《仁智要录》里举着五个左手法，《怀竹抄》里举着六个。大别之，不外乎推、取二法。表示如下：

		仁智要录	怀竹抄
推	□.	推入	推入
	□˙	推放	推放
	□:	二度推入	推放更推入
取	□7	取由一度曳缓也	取一度曳缓也
	□3	取度度曳缓也	取二度曳缓也
	□2		取曳缓后放也

两书注记太简，不易理解，然而参酌乐曲的用例以及俗筝的手法，可以大致掌握之。“推”是所谓押手，当柱左强压弦，提高弦音一律乃至二律的手法；“取”是与推相反将柱左的弦引向右，降低弦音一律乃至二律的手法。《源氏物语》里的“取摇之手”(toriyunote)，“摇之手”(yunote)。就指后者[1]。

《仁智要录 · 调子品》载有：提高“吕”调的角、羽各二律而为变徵、变宫；提高“律”调之商一律而为角；降低变宫一律而为羽等的用例。今就壹越性调、平调、大食调三型举例作如下表：

壹越性调	七为 (角♯f) —— 七、为、 (变徵♯g) 四九 (羽 h) —— 四、九、 (变宫♯c)
平　调	八巾 (商♯f) —— 八、巾、 (角 g) 六斗 (变宫 d) —— 六、斗、 (羽♯c)
大 食 调	四九 (角♯g) —— 四、九、 (变徵 a) 六斗 (羽♯c) —— 六、斗、 (变宫 d)

但是，检查《仁智要录》、《类筝治要》二书的曲谱，有与调子品的凡例一致的，也有不少不一致的，解读曲谱有须考虑之点：壹越性调的柱，说有七、为、四、九，四个推手，而谱中无四

的例，另有八^{7} 十^{7} 巾^{7} 的取手。平调之柱，说有八、巾、斗、六^{7} 的手法，而谱另有九^{7} 之手法。又大食调的柱，说有四· 九· 六· 斗· 之手法，而谱无四· 之例，另有八· 巾· 间或还有七^{7} 为^{7}。凡例与谱之间，有着这样若干差异。所以谱有推取符号的，是否全都应当作提高或降低一律乃至二律解读，还需通体考察过乐曲，和其他的乐器谱加以对照，才能得解(特别是构造上声律固定的乐器，如笙或琵琶等乐器的谱)。这里只说我比较研究的结果，则推手的□· □∶，应是提高一二律来求取所要的声律；而□˙ 则还是以原声律为主的。因之，此时的推，目的只在求取装饰音的效果。至于取手的□^{7} □^{3}，似乎都宜以原声律为主，可以暂且解释为但取装饰音的。

近世日本俗筝的左手法[2] 中，押就是推入，重押就是二度推入，押放就是推放，大致可以这样比拟。这种俗筝的手法，可以认为唐乐筝左手法的传承。唐乐筝后来是放弃了左手法的。永正本《筝谱》里，还记着左手法符号，可知当时还依然用着。从室町末期到江户初期失了左手法，只以古传见知于一部分人而已[3] 。然而俗筝先以筑紫筝传承左手法，从而扩张之，江户以来，八桥以下诸流派都传继下来，直至今日。如是看来，筝的传统，唐乐筝只在设柱之法、右手奏法墨守古传，其余忘却之点倒是在俗筝里保存着。

于是，失却了左手法的唐乐筝，却还用着为了实施左手法而编纂的诸谱，并未改变，所以乐曲的性质多少和古时有些不同。尤其是“律”的三调，连定弦都改用古法，结果柱名虽同古谱，律名却有两层的差殊。例如《越殿乐》里，六斗、三八，古谱是六斗∶、三八·。今平调六斗是♯c，三八当♯f，古谱的六是 d，斗是♯c，中如为六斗∶，则俱为 d；古谱的三是 g，八·是 g，现在

六斗、三八，都弹的比古谱低一律。因之《越殿乐》开头的六斗，在今日的“闲掻”为



而古当为



笙谱、古谱都一样以 d 为基音的。如今日之以♯c 为基音，则乐曲全不对了。

原注

〔1〕　《源氏物语》“乙女”卷——“取摇之手(toriyunote)”，“红叶贺”卷——“摇之手(yunote)”；参照羽冢启明：《Yu-no-te》，《东洋音乐研究》，卷 I 第 2 号。贝原益轩：《音乐纪闻》里误以《源氏物语》的取摇手为押手。

〔2〕　《筝曲大意抄》载左手法八种：掩、押、揿、臑、重押、摇吟、押响、押放。

〔3〕　《音乐纪闻》里说有《越殿乐》、《林歌》、《陵王》的押手方法，题为筝押手。

闲掻与早掻

日本雅乐于筝谱，必加特殊的解释而弹，是个定式。同是一谱，闲掻(sizugaki)与早掻(hayagaki)有着显著的差殊。此外还有交奏的小爪、音取，以及用于掻合的菅掻(sugagaki)等奏法。其中最具特色的是闲掻与早掻。约言之，可以说是以谱上写有小、大等字的声律为基音的一种和音的奏法；也可以说是速度缓慢的变

态琶音(arpeggio)。这两种手法，在第一拍上，并不弹谱上指示的弦音，大概因为合奏时，在第一拍上是筝音不大听得出来的，所以特地将基音比正拍节放迟一步。又因其弹法太迟缓，不像琵琶那么听得出是琶音，只像一种定型旋律，在效果上不见得有用，不知中国古代有没有这种弹法。无论闲搔、早搔，都容易看到，是配合旋律之音的和音。

结语

总结上面所述如下：

1. 筝的定弦，草创时代的五弦筝只弹宫商角徵羽五声，是无可怀疑的；其余意存在十二弦筝、十三弦筝的定弦法里。就是十三弦筝以二七、三八、四九等相互对弦为原则的定弦法。

2. 十二弦筝意味着宫商角徵羽(或徵羽宫商角)及倍数的清宫、清商(或清徵、清羽)；十三弦筝是在十二弦筝的下位添一宫(或徵)弦。

3. 唐代筝的定弦，由于《乐书要录》系统的十二均旋宫法(《类筝治要》引)及日本雅乐的传承，可以知其大要。

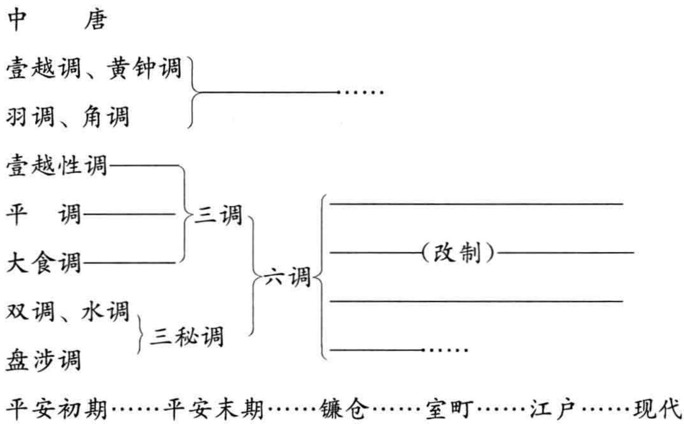
4. 日本所传唐乐用筝的定弦，以《仁智要录·调子品》的九调为其主要者。特称壹越性调、平调、大食调为三调，作为宫调、羽调、商调三型的代表定弦，长传于后世。此外双调、水调、盘涉调为三秘调，非人不传，结果在镰仓时代灭亡了。

5. 出自平调的“律”调，大概在室町时代改了第三、第六弦的律；当是为使三八、六斗在壹越性调、大食调成对应之故。

6. 左手法有“推”、“取”二法，推是提高弦音，取是降低弦音，来补五声定弦之不足的；室町末年，这手法废绝了，在今日只有俗乐筝还保持着这传统。

7. 唐乐筝所谓闲搔、早搔，大概是一种琶音(arpeggio)奏法。主要音比正拍节退迟而发，当是期取一种音乐效果的。

最后将平安初期至现代的主要筝定弦系统表解如下：



卧箜篌的前历

捩迟初挑吹，弄急时催舞。
钏响逐弦鸣，衫回半障柱。
欲知心不平，君看黛眉聚。

梁简文帝《赋乐名得箜篌》

与伽倻琴并存于今日的朝鲜，而为其二大民族弦乐器之一的玄琴，直至最近，以其缺乏考古学资料之故，一向被怀疑其传统保守性是否有伽倻琴那么强。可是在今天，这玄琴的源流，已经达到大致明确的状态，得到了证实的事实也不止一二。最重要的一个证实，就是古代的玄琴——未得玄琴之称以前的卧玄琴，其实正就是中国的卧箜篌。我以为把十余年前获得的新资料结合到玄琴，还只是个偏见；主张与卧箜篌本身结合起来加以考察。所以我这里的一篇小稿，与其说是讨论那已经民族化了的玄琴这乐器，倒还不如说是从玄琴上溯其源，而把重点放在究明中国古代的卧箜篌上。

作为玄琴渊源的卧箜篌

今日的玄琴（图 68）[1]，体形如琴，张六弦，有十六个固定柱（棵），只通用于当中的三弦，而其余三弦，各有其可移柱（岐棵，如筝柱），是这样一种特殊的弦乐器。背面有三个孔。用右手执一细片（匙）来弹弦。《乐学轨范》（七）云：

案：造玄琴之制，前面用桐木，后面用栗木，棵用桧木，棕

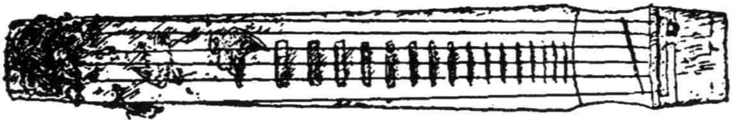


图 68　玄琴(厄卡脱)

木次之，装饰用华梨、铁杨、乌梅、山柚子等木。鹤膝用青荆。染尾用各色真丝，或青染木棉丝。鬼泪用红绿真丝。檐棵之内付以玳瑁。凡六弦，大弦最大，文弦武弦次，大棵上清稍细，岐棵清次细，游弦次细。匙用坚刚海竹。

玄琴一名玄鹤琴，《三国史记》(三十三)言其起源：

玄琴，象中国乐部琴而为之。(中略)《新罗古记》云：初，晋人以七弦琴送高句丽，丽人虽知其为乐器，而不知其声音及鼓之之法，购国人能识其音而鼓之者，厚赏。时第二相王山岳存其本样，颇改易法制而造之，兼制一百余曲以奏之。于时玄鹤〔2〕来舞，遂名玄鹤琴，后但云玄琴。

照这传说，是参考了晋的七弦琴而造的。而后来的玄琴，实为《三国史记》的玄琴后裔；这个传说，本来不足信。何故？琴(图58)与玄琴之间有着柱之有无的一大相殊之点，而且琴以外的乐器里，有类似玄琴的卧箜篌俨然存在，不能不承认玄琴是卧箜篌的统系。琴无柱，玄琴具有一如琵琶的固定柱(栈柱)至十六个之多。但凭这一点，琴与玄琴就截然不同。这不独见于今日，比《新罗古记》更古的高句丽时代亦然。

过去，1932 年，辽宁省辑安县西岗[1]发见高句丽古坟群，其中有舞踊奏乐的壁画。因有这壁画，那座古坟就命名为舞踊冢。画中的乐器有弯曲的角，还有近似今之玄琴者二具。这玄琴有奏者

1　今辽宁省通化市集安市民主村一带。

二人并坐而奏，俱是四弦。一者十七柱（图 69），一者画面污损，仅见十柱。奏者各右手拿着细拨状的东西在弹着弦〔3〕。

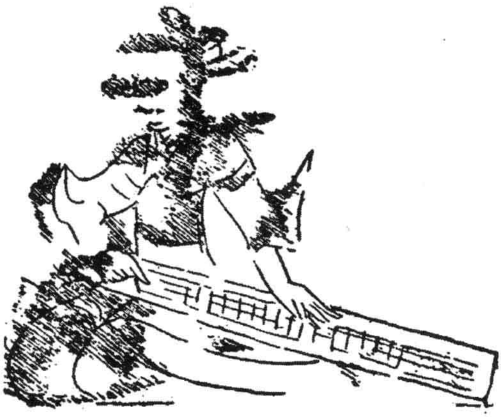


图 69　高句丽的卧箜篌　辑安舞踊冢壁画（通沟）[1]

比舞踊冢发现稍迟，1937 年，辑安的十七号古坟也发现壁画〔4〕，画着数种乐器的奏乐天人。乐器有弯曲形的角（图 127），阮咸样的乐器，腰鼓（图 38），箫，吹口在中央的横笛（图 157），同时有玄琴样的东西。其中略当于玄琴的，分明看得出具有四弦，及共通于各弦的固定长柱十三个（图 70）。关于这些壁画中的乐器，已经见到一二发表，都认这弦乐器为玄琴〔5〕。



图 70　高句丽的卧箜篌
（辑安第 17 号古坟壁画）

1　今辽宁省通化市集安市舞踊墓。

再晚近 1944 年，辽宁省辽阳市西北郊棒台子屯古坟[1]里也发见了壁画，画更古的奏乐宴游图。乐器除琵琶、长笛、大鼓之外，还有个有疑问的多柱乐器。据李文信氏在其报告〔6〕中所载图，弦数虽不明，画着七柱。关于这壁画的年代，说是后汉晚期或略后一些〔7〕，即便算是三国时代，也古于高句丽壁画数世纪。

这里，我们来到了一个阶段，须从以上各个古坟里出现的类似弦乐器来作一番综合的考察。高句丽乐器和汉系乐器之为同种，是无待讨论的。辽阳地方是汉时在汉的统治之下，与后来的高句丽最有密接关系之地。因之，在统治阶级的坟墓里，画着汉人所喜用的乐器，这是当然的。所讨论的乐器，既属其中之一，则与此类似的高句丽乐器，自亦应当作同系的乐器论。于是，向来以其出自高句丽古坟里所画，而发展为后世的玄琴的说法，这里不得不放弃了。那么，这乐器不是玄琴，是什么呢？不用说得：是卧箜篌。以下陈述作此断论的理由。

以上三个古坟壁画上，这乐器的概形，乐器和奏者的位置，俱相一致；至于细部，当然不免有精粗之差。舞踊冢、十七号坟都是四弦；只是柱的数目，三坟多少相异。我的意见看到十七号坟的描写极其精致，则此画中的四弦十三柱制（或是十二柱制），当是这乐器在高句丽时代的正形。舞踊冢的是多柱印象的概略描写，这一点上是不够精确的。棒台子屯的画，稍见精密，所以只见七柱，未可遽信为实。恐怕这些壁画上的乐器，若是同系的乐器，那么这是个四弦而十柱以上的乐器，这一点是可信的了。由于这些壁画的发现而俄然被重视的，有日本法隆寺旧藏（今在东京

1　位于今辽宁省辽阳市太子河区望水台办事处。

博物馆)的金铜灌顶幡天盖(飞鸟时代，中国隋代)透雕中一筝形乐器(图 71)[8]。这乐器，向来人都付之不问，自高句丽壁画的出现，才明白这表现的是真实的乐器。弦数与壁画一样是四条，柱数至少有十一个。其在透雕反面的细线雕刻是怎样个表现，因为没有实测而未明，可是奏法是在反面表现得很正确——因为左手按弦、右手弹弦，是琴、瑟、筝的正当奏法。不过，所奇异的一点，是槽的尾部，外面有像是轸的东西。一见似与四弦俱无关系，左右并插着两个。就是这一点，是壁画上所不见的。又不像单是种装饰，大概是有着轸的用处的。除了这一点不同之外，壁画和透雕都表现着同系统的乐器，是很容易窥见的。以年代而论，彼此也相接近。从当时日本美术界的情势来判断，这透雕用这样特殊的乐器作为装饰要素，必是出自熟悉这乐器的三韩(朝鲜)人，或三韩(朝鲜)系的艺术家的创作，几无可疑的余地。



图 71　卧箜篌　金铜幡透雕(东京国立博物馆)

现取这些古代壁画、透雕所见的乐器和现行的玄琴相比较，则有如下的差异：

1. 弦数——古四弦，今六弦。

2. 柱制——古为十一、二个以上的固定柱，今为十六个固定柱（棵），今制唯三弦共有此十六固定柱，而另外三弦各有一个可动柱。

3. 外形——古近筝，今近琴。

虽有这一些差异，而外形之近今琴，可能就因其名为玄琴而后世改变的。所以古今的根本不同，可以说就在弦柱之制。今制的并用可动柱，当是为便利于某种使用。此乐器的机构，分明还是重点在固定柱上；所以古今乐器是完全可以认为同系的。又其弹法，今用细棒样的所谓匙，壁画、透雕里也表示手里拿有这类东西的形相。

以上考古学资料所见的乐器，不拘汉人、三韩人（尤其是高丽人）称以何名？是否后世朝鲜称之为玄琴？汉人古记录里绝无玄琴之名，其可以认为称此乐器的，只有卧箜篌一名。再把问题缩小范围，限定于高句丽乐器，则《隋书·音乐志》里所举隋开皇初宴享乐七部伎中的高丽伎的乐器有：

弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝。

共十四种。其中近于玄琴的，除了卧箜篌与弹筝之外，再没有别的了。弹筝没有详细的记录传存，不很明白，大致由于常用什么东西来敲筝，所以特别指出弹字。其次就是卧箜篌，《通典》云：

箜篌，旧制一依琴制，今按其形似瑟而小，七弦，用拨弹之，如琵琶也。

陈旸《乐书》大箜篌、小箜篌条下云：

旧说皆如琴制，唐制似瑟而小。其弦有七，用木拨弹之，以合二变。故燕乐有大箜篌，小箜篌。

据日本《体源抄》所图（图 72），虽属后世的图，也是具有固

定柱十四个而四弦的筝样乐器。《体源抄》云：

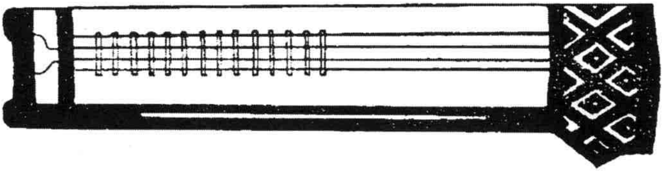


图 72　卧箜篌（《体源抄》）

卧箜篌，长二尺九寸，上阔六寸，下阔五寸一分，其形似琴而小，施五弦，用拨弹之。但今图四弦也；柱诚似琵琶。

卧箜篌，古来以为是瑟类，然其不同于瑟、筝，又不同于琴，盖由于有这固定柱。此外不能想象琴瑟状的乐器而也不属于琴，也不属于瑟的。我觉得必须考虑到这特异的固定柱，才可以抓住箜篌的正体。

本来的箜篌是琴瑟状的。记录这乐器最早的是《史记·封禅书》：

其春，既灭南越，（中略）于是塞南越，祷祠太一后土。始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯琴瑟自此起。

这“空侯”就是“箜篌”，又写作“坎坎”。《风俗通》云：

空侯。谨按《汉书》，孝武皇帝塞南越，祷祠太乙后土，始用乐人侯调，依琴作坎坎之乐，言其坎坎应节奏也；侯，以姓冠章耳。或说空侯取空中；琴瑟皆空，何独坎侯耶？斯论是也。

这里讲到空侯名称的起源，提出了附会之说，然以伯希和说[9]，认为古代土耳其蒙古语的译音字，来得妥当。

自从传入稍晚的竖琴也称箜篌。为了避免混同，六朝末称旧乐器为卧箜篌，呼新乐器为竖箜篌了。然而《隋书》里，指传统上用卧箜篌的南朝系清音所用，单叫做箜篌。卧箜篌之制，如《通典》所记，唐制具有七弦而用拨来弹奏，一如琵琶。其弦有如玄

琴，以系于染尾的丝绪来紧张其一端的，这在箜篌盖也由来已古了。晋曹毗《箜篌赋》所云：

龙身凤形，连翩窈窕；缨以金采，络以翠藻。

这缨络装饰，大概就相当于此。又用拨（捩）于这乐器的例，在梁简文帝《赋乐名得箜篌诗》（参看本篇开始引用的诗句）里也可以见到。

如上所述，可以推知中国最初知道的箜篌是琴瑟状的，相当于后来的卧箜篌。而其器既非琴又非瑟，那么，就是早已见于棒台子屯壁画，既而见于在地域上、政治上关系深切的高句丽的二壁画中，又复隔海见于日本法隆寺金铜幡，最后为《体源抄》所图之本的，这一连串图像里所见到的相当于卧箜篌的乐器，以及《隋书》所举高丽伎的卧箜篌，是几无可疑的余地了。

这么看来，从汉代就冠以外来语而出现的这乐器，其独自存在的意义，也是可以了解的。卧箜篌如果只是向来的琴或箜篌的改造，那么，就没有必要来加上"空侯"这么个除了附会之外毫无意义的汉语器名。这一定是汉人初知这乐器，就已经是像棒台子屯、高句丽壁画里所见具有固定柱的特殊乐器了。如果西域或南方都找不出它的原型，则许是把当时已经流传的琵琶之柱，应用到了琴瑟。

汉代的琵琶，参酌后人的所说，无论别有何等样的异形，最近于正统的，是具有长颈与圆槽，如后之阮咸那样的乐器；后世所谓秦汉子。从其长颈到槽的中间，有着十二个柱。这十二柱的排列，或许就像唐阮咸的十三柱，也未可知。若果如是，则汉代卧箜篌的柱制，亦当与此大同而小异。琵琶与卧箜篌，并皆四弦，皆有十多个固定柱；这些点上，必当有相互的关系。这一些问题，还应该更搜罗些资料来加以考察。

这里先来考察一下箜篌的发源地。从初写“空侯”或“坎侯”而改写为“箜篌”看来，可以猜想原先是与筑、筝一样以竹为胴(槽)的乐器。由这一点来认为是原与筑、筝同为南方竹胴琴、筝类里分化出来的看法，未能遽斥为毫无根据的幻想。《史记·封禅书》所记：汉武帝塞南越，祠太一后土，始作“空侯”，就未始不可说是不暗示着这乐器的起源于南方。不过认为南方系与语源之近似西方相背驰。然而南方器物赋以西方之名，也不是绝不能有之事。

再说，结合原来的箜篌于南方系竹胴琴——管形琴(Röhrenzither)时，可以想起的是缅甸的鳄琴(mi gyauṅ，密穹)[10]。其胴是竹胴改作鳄形的，还有像琵琶那样的固定柱，这就类似卧箜篌。大概祖自此器的唐鼍首筝，按《新唐书·骠国传》看来，虽未必即如今制鳄琴之有柱，然其属于管形琴系统是可以承认的。

总而言之，相信汉代已有具备固定柱的琴瑟类，则据年代接近的一连串考古学资料，可以推知这乐器是具有四弦与十余柱而用木拨弹奏的箜篌。当汉的统治经营之下，流布在东北地域，后由与此邻近的高句丽传承下来，遂成为此国的代表乐器玄鹤琴，而略称为玄琴。不待《新罗古记》所云晋人传七弦琴于高句丽，高句丽人以地域关系，就应该学到了的。古记所言，不足倾听。

再据高句丽壁画、法隆寺幡的透雕所表现，其制就是中国的卧箜篌，几乎看不到改造的痕迹，而且名称也不得不叫做箜篌(乃至后来的卧箜篌)。《隋书·音乐志》的高丽伎乐器名就同此称，后文所述传于日本的起初也只叫箜篌。

所以《新罗古记》的玄琴名称由来说，只是记的高句丽人们的俗传，或是后来改造为玄琴的追记。

还有一点，据《通典》，卧箜篌旧说如琴制，唐制则似瑟而

小，有七弦；上述的考古学资料虽未可概谓之琴样，至少是唐以前的卧箜篌，还是四弦的。日本所存古图（《体源抄》所载）也还是四弦，传着唐以前之制。这最后一点，后文再加详述。

原注

〔1〕 关于玄琴的近人研究有沽朗（Courant）：“中国古乐史研究”（Essai historique sur la musique classique des Chinois），《全书历史编》，第 213 页以下；厄卡忒（A. Eckardt）：《朝鲜音乐》（*Koreanische Musik*），1930，第 43 页，插图 32、33。关于乐谱有宋锡夏：《现存朝鲜乐谱》，《田边先生还历纪念东亚音乐论丛》，说明着《乐琴新谱》、《玄琴东文类记》、《玄琴新证假命》等；并参看李惠求：《关于乐琴新谱的四调子》（同上）。

〔2〕 玄鹤、晋崔豹《古今注》云：“鹤千载变苍，又千岁变黑，所谓玄鹤也。”梁孙柔之《瑞应图记》云：“玄鹤，王者知音乐之节则至。昔黄帝习乐昆仑，以舞象神，有玄鹤二八翔其右”。关于鹤与琴的关系，参看高罗佩（R. H. van Gulik）：《琴道》（*The Lore of the Chinese Lute*），第 134—140 页。

〔3〕 1932 年伊藤伊八发见，是年秋，经池内宏、原田淑人二氏调查，其报告有《辑安县高句丽遗迹》，玄琴样乐器见于图版 XXII；并参看《通沟》（下），第 33 页。

〔4〕 1932 年黑田源治博士调查。1957 年博士逝世，其调查资料等近将为纪念出版，题名《辑安县第十七号坟及其壁画》。

〔5〕 宋锡夏：《辑安高句丽古坟（과）乐器》，《春秋》，卷 II 第 11 号。文中误以琴为十三弦，乃四弦之误，友人李惠求云笔者自认为四弦十三柱之误云。泷辽一：《朝鲜乐器玄琴之起源》，《池内博士还历纪念东洋史论丛》。

〔6〕 李文信：《辽阳发现的三座壁画古墓》，《文物参考资料》，

1955，第五期。

〔7〕 李文信：同上书；藤田国雄：《辽阳发见的三壁画古墓》，*Museum*，1956，第2号，第15页。

〔8〕 《法隆寺大镜·御物篇》。

〔9〕 伯希和：《箜篌与火不思》（*Le 箜篌 k'ong-heou et le Qobuz*），《内藤博士还历纪念支那学论丛》。

〔10〕 萨克斯：《缅阿乐器》，第23页以下；《印度、印尼乐器》，第1009页以下；沽朗："中国古乐史研究"，第174页（密穹总）；黑泽隆朝：《泰乐器》，图6(2)、8[1]（c）、（d）。

传入日本的经过

卧箜篌是与三韩乐一并传入日本的。不明标卧字，但云箜篌，因此考此乐器的传入时期和用途，向来没有明确的说明。今以此点为中心，略述所见。

据《和名类聚抄》（四、十三），箜篌和名训久太良古止（kudarakoto，百济琴），又别训江古（kuko）为佛典用语。又箪篌条下说：

《本朝格》云，箪篌师一人（箪篌，俗云空古[kuko]，今案箪字未详）。

所谓"箪"字未详，以其非正字，盖是日本自造之字，而不明其源之故。训箜篌为kudarakoto者，盖指百济乐用的箜篌，唐乐用的一定称为kuko了。享禄本《类聚三代格》（四）载嘉祥元年（848）大政官符，于唐乐之箜篌注音训公午（kuko），是正确的。

以上百济乐与唐乐用的两种箜篌，有一个是亚述式竖琴的竖

1 应为图18。

箜篌；《和名抄》训音空古之箜篌，乃是卧箜篌。《延喜式》(二十一)乐器弦料丝的规定：

箜篌一面 长五尺，料丝二两

箜篌一面 长六尺四寸五分，料丝二两

上计所须丝 二年一度请受

并列箜篌与箜篌，表示着是两种乐器。《拾芥抄》亦于承平四年(934)的《乐器目录》作箜篌一张，箜篌七面，以示二者有别。但是箜篌代箜篌的也时常见到用例。《笺注和名类聚抄》(狩谷棭斋撰)里说得虽不大明白，箜篌字用于竖箜篌，箜篌字用于卧箜篌，我有同感。《抄》(六)云：

《日本后纪》，大同四年(809)三月丙寅，定雅乐寮杂乐师有箜篌师。此所引盖《弘仁格》文也。《职员令·集解》载是日符，作箜篌师。且箜篌、箜篌其音近似，箜篌即箜篌也。此兼举似误，然《雅乐寮式》载乐器弦料云，箜篌一面云云，箜篌一面云云。又《承平目录》、《乐器目录》，箜篌、箜篌并载、箜篌云几张，箜篌云几面，二物不同。(中略)依之，竖箜篌可谓几张，卧箜篌可谓几面。则盖箜篌谓竖箜篌，箜篌谓卧箜篌，此所引与《日本后纪》合。《集解》作箜篌恐误。

那么箜篌(就是卧箜篌)究竟何时传入，用于何乐？卧箜篌隋时用于高丽乐，亦用于清乐、西凉乐。唐承隋制。所以可能在奈良时代(710—794)传入唐乐时，除竖箜篌以外也传入了卧箜篌，也未可知。找不到明确的证据，勉为想象，则《西大寺资财帐》(宝龟十一年[780])里，大唐乐器有：

箜篌一张(浅泥银平文)

又唐乐器有：

笃篗六面 并桐(四大，二小)

这二者之中，可能一为竖箜篌而一为卧箜篌。唐乐器的六面，单说是桐的，很容易联想到其制如筝。又同《帐》内的高丽乐器里也有：

筜篌一面(以金银绘)

这也许是卧箜篌。类此写法的，也见于《正仓院文书》中(乐具欠失物注文)(天平神护二年[766])：

筜篌一面

可能当时已有卧、竖两种箜篌，而在用字上加以分别。

这样，传唐乐时带来的，可能是唐式的卧箜篌。然而，正如竖箜篌在唐乐以前作为百济乐的乐器而传于日本一样，卧箜篌也未始不可以在唐乐以前作为高丽乐的乐器而传入。我在日本的高丽乐器中，发现了一个佐证。据记载三韩乐制的最古资料《职员令》：

高丽乐师四人，乐生二十人；

百济乐师四人，乐生二十人；

新罗乐师四人，乐生二十人。

虽未详细记载这些乐师的本职，按《类聚国史》、《日本后纪》所记大同四年规定雅乐寮乐师名目：

高丽乐师四人，横笛、箜(后纪作箽)篌、莫目、舞等师也。

百济乐师四人，横笛、箜(后纪作筝)篌、莫目、舞等师也。

新罗乐师二人，琴、舞师也。

说明着本职都是些什么。这里只是新罗乐的员额减少了一半，百济、高丽二乐的乐师四人，都和《职员令》的员额相符。通体看来，使用的乐器甚少，大概日本所传的只是如此。所值得特予注目的是：高丽乐有箜篌，百济乐也有箜篌，是不是表示着同一的乐器？百济乐的箜篌，当然就是《和名抄》所训为 kudarakoto 的竖箜篌，而高丽乐的箜篌，不应该也是叫做 kudarakoto(百济琴)

的。《类聚国史》对这高丽的箜篌，特别注出音训 kuko，此时应当取为参考。我以为这高丽乐的箜篌正是指的卧箜篌。本着这样见解来看一看这三韩乐师的本职，觉得很有妙味，似乎表示着三韩之乐，各自有着一种弦乐器。百济乐有其适当于百济琴(kudarakoto)的箜篌，新罗乐有其适当于新罗琴(shirakikoto，伽倻琴)的琴；那么，高丽乐也应该有其相当的或者就叫 komakoto(高丽琴)的箜篌，就是卧箜篌了。对于这高丽乐的箜篌，向来几乎没有人发生过疑问。高丽人既然爱画卧箜篌，后人还当做自家的乐器，则作为高丽乐的代表乐器而传之，正是当然的事。而谓日本，表现之于法隆寺金堂金铜幡透雕的乐器倒不曾传，那才是怪事。尤其是透雕所表现的这乐器以至《体源抄》所载古图里的都是四弦，与高句丽壁画里所见相一致，而不是《通典》所说七弦唐制的卧箜篌，这一点就指示着，不论唐式卧箜篌之有无传来，古式卧箜篌在唐以前(由历史状况推测当是六朝末叶)已经传入日本了。

根据以上的资料判断，卧箜篌当是在飞鸟时代(593—628，隋至唐初)以前作为高句丽乐器而传入日本，奈良时代确立的三韩乐制里高丽乐师四人之中一人专司其器，唐乐传来时或许又传来了新制的卧箜篌，也未可知；然而短时期便灭亡了，只有高丽乐的旧制卧箜篌维其命脉至于平安初期。

卧箜篌的见废，是由于平安时期采取后世所谓貊乐(综合三韩之乐的意思)的新编制而唐乐器化，在这余波里被淘汰的。

结语

今日朝鲜称为玄琴的六弦十六柱乐器，是高句丽古坟壁画所见四弦十余柱的同类乐器之后裔，由于后者并见于更古的辽阳壁

画，推定是卧箜篌。日本在三韩乐中作为高丽乐的乐器而传入，初称箜篌，为避免与竖箜篌相混同而或写笥篗字的，大概就是这乐器。平安初又另造箪篌新字，旋即灭亡了。一方面在唐稍改制而为七弦，在朝鲜则变为混用固定柱与可动柱的六弦制，以至于今。

关于云和

中国的弦乐器，带有“云和”之名者，古有周代的云和琴、云和瑟；唐有云和，似乎又名云和筝；后世还有云和琵琶，俱见于记载。我怀疑这叫做筝、琵琶，或单称云和的是同一乐器。现在来讨论一下唐的云和。

唐的云和，罗列遗存资料来考其形制，首有《乐府杂录》之说：

清乐部，乐即有琴、瑟、云和筝——其头象云——笙、竽、筝……拍板。

叫云和筝者，所以别于通常的筝，说其头部作云形。陈旸《乐书》言之更详：

唐清乐部有云和筝，盖其首象云，与云和琵琶之制类矣。于頔常令客弹琴，其嫂听而叹曰：“三分之中，一分筝声，二分琵琶声”，亦可谓知音矣。

说是其首像云形，其音较之筝更近于琵琶，而与琵琶为别一种乐器。对此我颇抱疑怀。再就这书里别一条：

云和琵琶如筝，用十三弦，施柱弹之。是黄钟一均，而倍六声。其首为云象，因以名之。非《周官》云和琴瑟之制也。

按照文面来看这记载，云和筝、云和琵琶都是首作云形的。可是后者之多弦，多至十三弦如筝这句话，不可轻忽。《乐书》于云和筝，则言其声近琵琶；于云和琵琶，则言其弦多至十三如

筝。这个措词，给人的印象，就像在借二器之名来说着同一之物。《乐书》里他处也有同样的例，例如月琴与阮咸，就重复其说。弦数多到了十三条，作为琵琶则颈部太大，不用说得，必然不便于把握以手了。因之，我颇疑其所谓筝，所谓琵琶，其实只是一器而二名。正说就是云和。因为这乐器有些地方像筝，故谓之云和筝；又有些地方像琵琶，故谓之云和琵琶。由于十三弦是唐筝最普通的弦数，所以这里虽叫它云和琵琶而当然有着筝的特征之意。上引之文，是说虽呼以云和筝，而声音却近似琵琶。而且还有这乐器拿法像琵琶的一点，在王昌龄《西宫春怨》诗里有所描写：

西宫夜静百花香，欲卷珠帘春恨长；

斜抱云和深见月，朦胧树色隐昭阳。

这诗句里的云和，有人说或许是云和琵琶而不是云和筝；我却以为云和本来有着形似琵琶的特征，就无须乎特别提说其斜抱，因为琵琶原是个斜抱的乐器。还有人疑惑斜抱一张筝，形相也太奇异；这倒可以举出如下的记载，证明其形体特小，便这样提抱，也不一定就太不自然。《旧唐书·音乐志》云：

如筝稍小，曰云和，乐府所不用。

记载虽然很简略，而云和之似筝甚明。也可以了解其可以单称云和，而以其形之似筝，便也叫做云和筝。至于这乐器之不是通常的筝，据下引的两句诗，也可以想象。白居易《云和诗》云：

非琴非瑟亦非筝，拨柱推弦调未成；

句中拨柱推弦，令人想见这乐器之具有琵琶那样的固定柱。唯其有此装置，所以评云和的声音有“一分筝声，二分琵琶声”之语。筝之类而有固定柱者，则有卧箜篌。云和之所以结合到琵琶的，是因其提抱的方法，比卧箜篌还更近于琵琶之故。

如此，通观唐代关于云和文献所能知道的是：这乐器或单叫云和，或亦叫云和筝；却不见叫做云和琵琶的。这最后一名称，没有唐代的确实资料，不敢率尔断定；或者是陈旸《乐书》所创造都未可知。这一点还待后考。

以上的考察如果没有错误，则唐代的云和一名云和筝的这一种乐器，形似小筝，具十三弦，头部有云形的装饰，槽面有若干固定柱的装置，而斜抱如琵琶来弹奏的。以其本来属于筝类而称为云和筝，又以其并有琵琶的特征而后世有人也呼之为云和琵琶。云和、云和筝、云和琵琶，实不外乎一器之异名。这乐器的出现年代，虽因缺乏别的资料而不敢断定，然而已见于王昌龄的诗，可知盛唐时有此，大概一直流行到晚唐的。

绘画中所见的凤首箜篌的形象

远隔千万里的异域的异物形象，没有正确图像为依据时，即令妙手也难描画得真实。所据不正确，老虎变了猫，也自是当然之事。这例子主要在日本佛画里的印度系乐器凤首箜篌上见到。这个乐器，原是一路经过中亚，一路经过缅甸而传入中国的竖箜篌。其在中国，似乎流布范围也不广，并且就早废绝了。所以熟悉这实际乐器的唐代，由于佛像作者的一点画错，其在纸上所绘乐器便与印度原型有相当大的出入。日本传此粉本，又辗转模写之余，越发变了形象，以致画虎成猫。这画中乐器的原型，有田边尚雄、筒井英俊氏认为是印度式竖琴，而未有人能明快说明其经由如何途径而变形至是。因以这一点为中心，一论凤首箜篌在图像上的流转情迹。

今日印度存有很多名叫维那(vīṇā)的弦乐器。其中一群是匏琴类的棒形琴(Stabzither)[1]，以大维那(mahatī vīṇā)为其代表；还有的是颈形琵琶(Halslaute)[2]的种类。二类都各有其种种变种，而为印度弦乐器的中枢。戈玛拉斯瓦米(A. Coomaraswamy)以印度古典文学及古代绘画雕刻为资料，证明这一名词，在笈多王朝(320—495)及其以前，指的是一种弓型竖琴(Bogenharfe)[3]。他指出维那一语，音韵上疑是外来语的转讹，而乐器的原型也确似太古时代从埃及方面传来的。并且在公元以前为印度最爱好的代表性弦乐器。佛教文学里的譬喻，也往往流露着这弓型竖琴的构造。

例如巴利文的《弥兰王问经》〔4〕(《那先比丘经》)、《杂阿含经》[1]〔5〕等，见到 patta(桥)[2]、camma(皮)、doṇī(腹)、daṇḍa(腕)[3]、upavīṇa(颈？)[4]、tantī(弦)、koṇa(拨)诸语。这些名词，汉译经里也有见到。汉译多作略译，像东晋译《那先比丘经》(中)止译了箜篌的弦和柱，《杂阿含经》(四十五)译维那为琴，而云：

大臣答言：如此之琴有众多种具。谓有柄有槽有丽有弦有皮。巧方便人弹之，得众具因缘，乃成音声。

此中曰柄曰皮的部分，至少在中国的琴是完全不需要的，而在弓型竖琴的维那是必须的。这皮用牛皮，穿有响孔，《清净道论》及《法句经注》的插话里，见其解说。普通是七弦。

有着这种部分的维那形态，凭古印度〔6〕(图 73)及犍陀罗〔7〕等雕刻中所见，可以想象；而凭至今传着维那本身遗制的缅甸凤首箜篌(tsauṅ)(图 154)〔8〕，也可以理解。综合此等资料看来，古之维那当是在弓的半部附贴着穿有响孔的皮槽，而张弦如竖琴的乐器。奏者挟抱皮槽于左胁，而右手执拨(koṇa)，以只手弹奏的。但是，据中亚龟兹遗迹赫色勒[5]发见的壁画里(南北朝以至中唐之间的)所画，则男女都抱乐器于左胁，间或也有抱在右胁之例。立而奏之之时，抱之稍低，在左边的腰前，有一变其原奏

---

1 应为“相应部”，第 20 页亦有见，同误。

2 Coomaraswamy 在 *The Parts of vīṇā* 一文中认为，patta 不应按《弥兰王问经》英译本解作“bridge of metal”(金属琴桥)，因维那根本不可能有琴桥。Coomaraswamy 猜测 patta 应指“sling”，即维那过乐者右肩之背带。

3 兹“腕”为日文，即臂。施护曾译“daṇda”作“棍”。Coomaraswamy 以为“the arm of the viṇā”，即其琴颈。可参图 74，系弦曲柄是。

4 “upaviṇa”本义琴颈。然按 Coomaraswamy 推测说 upaviṇa 于 daṇda(arm or neck，琴颈)之后，则“upaviṇa”应仅指“head”，即琴头，故兹林谦三不可确定。

5 即今克孜尔。



图 73　古印度的凤首箜篌
〔1—2〕巴尔胡提浮雕
〔3〕佛陀伽耶浮雕(肯宁汉)

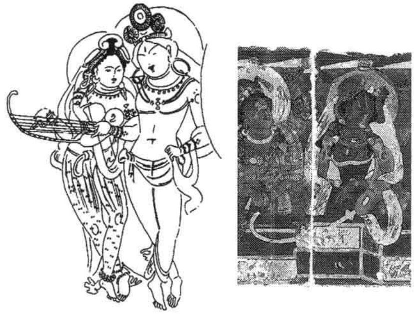


图 74　龟兹的凤首箜篌
赫色勒壁画
(格林威德)

法而为两手用指弹奏的形迹〔9〕(图 74)。这种新奏法当是从西亚系的竖箜篌奏法里采取来的。

龟兹自古音乐发达。中国在六朝时代传其音乐，隋唐之世，龟兹乐列为燕享乐之一部。其乐器中有竖箜篌，却无相当于维那者。这是由于中国的龟兹乐，并不是包含着龟兹所用的乐器全部。上述的壁画里，则亦有竖箜篌在内，是其一证〔10〕。维那则以凤首箜篌之中国名称，但见记载于天竺乐的乐器之中。天竺乐也如龟兹乐一样，为隋唐燕享乐中的一部。当六朝后半，虽有龟兹的考古学资料存在，在中国则以为印度乐特有的乐器。关于这乐器，《通典》里只有这么一句：

凤首箜篌，颈有轸。

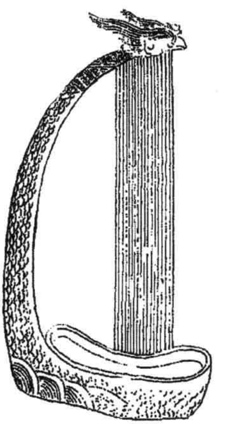


图 75　凤首箜篌(《乐书》)

然从唐贞元中骠国(缅甸)进乐有凤首箜篌之记载以及陈旸《乐书》之所图(图 75)说，可以知其实为弓型维那。最

初传入中国时，头上有着鸟形的装饰，所以冠称以凤首；骠国乐器也有这凤首，在印度古图像里，却绝无所见。

维那是这样和天竺乐同传到中国本土的。不过只在朝廷仪典的燕享乐、贞元的骠国乐里用了一个时期，未能普及民间就消灭了。因之唐画家乃至密教家画的维那，是加以想象而不免失却原意的。

本来，中国的翻译佛教经典仪轨——特别是密教图像的典据，对于乐器之类是相当马虎的。例如维那，就随便采取民间熟悉的弦乐器名称来译作琴、瑟、筝、琵琶、箜篌等等不一。因之本来手拿维那的辩才天，也叫唐代的密教家硬派她抱了琵琶，可能也是有所不得已之故。然而也有时表现了对原典忠实的乐器。那就是锡杖、金刚铃、螺、以及这里所论的凤首箜篌。金刚界曼荼罗里作为金刚歌（Vajragīta）菩萨所持物或其三昧耶形[1]而表现的弓型竖琴（图76），大概还是根据原典里和辩才天印相维那的同一 vīṇā 的。果然是的话，那么拿维那即凤首箜篌来象征金刚歌菩萨是正确的。可是，这个菩萨的乐器，从日本所传的密教图像来推其原，有如上文所谈，在唐代的密教家或佛画家是个不熟悉的乐器，所以成了相当想象化了的，形态、奏法俱不真实的乐器。却也幸而以在佛画里之故，虽在事实上唐时



图76　金刚界四印会的箜篌（大村）

1　密教里作佛像，手中拿着这菩萨的标帜，综合象征着这个菩萨的本愿，叫做三昧耶。——译注

已经几乎衰亡而犹得在图像里仅保其余命，且远传于日本而反复模画至于后世。

现在日本的遗存古画而画有凤首箜篌的，莫古于相传为天长年间(824—834)的作品所谓《高雄荼曼罗》〔11〕。可惜画面斑剥太甚，仅仅勉强看得出乐器的大概形象。除了这画，曼荼罗图有10世纪末的《子岛曼荼罗》〔12〕所画(图77)，似乎最近于《唐乐图》。据此图，槽短、弓型颈的顶上有三钴状的装饰，弦数三、四。也有头部附着有轸状的。却没有画出轸来。所描画的金刚歌菩萨，左手拿着这乐器的颈的上部，右手作指弹状。后世弹凤首箜篌的菩萨像，都不出此形一步者，要以自唐请来的曼荼罗图为之根原之故。此等佛画中所见凤首箜篌的奏法，既不是古印度式，也不是龟兹式，又不是古爪哇婆罗浮图式。其所画是唐代的实际奏法，还是画家所想象，不得而知。



图77　金刚歌菩萨
(《子岛曼荼罗》)



图78　山海慧菩萨　平安时代
(《圣众来迎图》[国华])

新的和古的许多金刚界曼荼罗以外，画有凤首箜篌的，还有醍醐寺藏的《仁王经曼荼罗》，迎接变相有相传为惠心手笔的《圣众来迎图》。后者二十五菩萨中，山海慧菩萨(图78)手中所

执，比别的曼荼罗图更加发展想象，成了分化出来的新奇乐器。其槽作平扁圆盘形如阮咸之槽，表面张板，开着半月形响孔两个，有六弦。有人惑于这乐器的显著写实性，以为当时实有这样的乐器，而疑与印度系维那是不同的别种乐器。可是唐代竖琴之共鸣体在下部的，除了凤首箜篌之外，绝对没有。所以我断言这是从曼荼罗图里演变出来的空想产物而已。又光明寺藏《当麻曼荼罗缘起》里所见的箜篌，与前者稍异，头部有四长轸。日本古画凤首箜篌，最后的是舍利殿障子绘屏风(室町时代，中国明朝时代)上的，有八至九弦。

以上诸图，虽曰凤首箜篌，头上都无凤首而附以三钴状的装饰物。也有明确画凤首的，例如《觉禅抄》所记阿摩蘇(阿摩提，Abhati——无畏宽广之义)观音所执乐器。此观音，《觉禅抄》引有《观自在菩萨阿摩蘇法》，[13] 云前二手执凤头箜篌。图像画着演奏的箜篌，饰有凤首(图 79)。



图 79　阿摩蘇观音

总结上文，印度的弓型竖琴维那，是于六朝后半传入中国的，称凤首箜篌，用于天竺乐(中唐则用于骠国乐)，未能普及于民间而衰灭，仅在密教图像中更生。

原注

〔1〕　萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 86 页以下。

〔2〕　同上，第 116 页以下。

〔3〕　戈玛拉斯瓦米(A. Coomaraswamy)：《维那的构造》(The parts

of vīṇā), *Journal of the American Oriental Society*[1], 1930。

〔4〕 屯格纳(V. Trenckner)版：《弥兰王问经》(*Milindapañha*)，第53页。

〔5〕 P. T. S. 版《杂阿含经》(*Saṃyutta-Nikāya*)，卷 IV，第 196 页；又《清净道论》(*Visuddhimagga*)，第 254 页；又《法句经注》(*Dhammapada-Aṭṭhakathā*)，卷 I，第 215 页。

〔6〕 巴尔胡提浮雕——肯宁汉(Cunningham)：《巴尔胡提塔》(*The Stûpa of Bharhut*)，图版 XXVIII；佛陀伽耶浮雕——肯宁汉：《摩诃菩提》(*Mahābodhi*)，图版 VIII(6)；桑志浮雕——福开森：《树与蛇》，图版 XXIV(图 2)；图版 XXXVII(图 1)；《桑志及其遗迹》(*Sanchi and its Remains*)，图版 XXV(23)、(24)；阿摩罗缚底浮雕——福开森：同上书，图版 LXII、LXX(图 3)、LXXIII(图 1)。

〔7〕 犍陀罗雕刻——孚歇尔[2](Foucher)：《犍陀罗的希腊化佛教美术》(*L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*)，卷 I，图 133(a)、178(a)、246。

〔8〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 140 页以下，图 97，见九至十三弦的，挟在膝上，用两手弹奏；又《缅阿乐器》，第 29 页以下，图版 14(图 40)。

〔9〕 格林威德(Grünwedel)：《古佛寺》(*Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*)，图 277、244(马场洞[Hippokampenhöhle])，264(有旋飞鸽子的洞[Höhle mit den ringtragenden Tauben])[3]。

〔10〕 勒郭克(Le Coq)：《中亚的晚古佛教》(*Die Buddhistische*

---

1 即“美国东方学会会刊”。

2 今通译富歇。

3 “马场洞”，应为鱼尾飞鸟窟，即现行编号第 118 窟。“有旋飞鸽子的洞”，应为衔环飞鸽窟，即现行编号第 123 窟。

Spätantike in Mittelasien)，卷 I，图版 44(c)[1]（6—7 世纪的木雕）；格林威德：《古佛寺》，图 5(操琴女乐队洞[2]［Höhle der Schwertträger］)；又《古库车》(*Alt-koutscha*)，图版 XXIV、XXV(图 4)。

〔11〕 《高雄曼荼罗》(京都神护寺藏)。据大村西崖之说，确为天长年间淳和天皇起愿所作无疑，《三本两部曼荼罗集》，第 2 页。

〔12〕 《子岛曼荼罗》(奈良子岛寺藏)。据大村西崖之说，当是后于《高雄曼荼罗》一二百年，永观元年至宽和二年之间(983—986)的制作，《三本两部曼荼罗集》，第 10 页。

〔13〕 宗睿自唐请来云，参照《佛像新集》，第 140 页，图 251。

1 应为图版 44(d)。

2 应为十六佩剑者窟，即现行编号第 8 窟。

竖箜篌传入中国的时期

日本正仓院藏有奈良时代(710—794)的竖箜篌残品二张。这乐器因为形状优美，引人注目。经近今考古家的再三讨论，认为起源于西方，已毫无疑问。然其流入东亚的时期，还没有确切的说法。因此，这里以竖箜篌传入中国的时期为中心，补充一点前辈研究所遗漏者。

中国所知道的箜篌有三种：一、卧箜篌，二、竖箜篌，三、凤首箜篌。三者虽然都叫做箜篌，其实卧箜篌是属于琴瑟(Zither，齐特拉琴)一类，而其余二者属于所谓竖琴(Harfe，harp)之类，应当加以区分。其中知道得最早的卧箜篌，原来就叫箜篌；而于稍后传入的别的系统乐器(竖箜篌)也给称为箜篌了，于是加以卧、竖的冠称，以示区别。这分别造名，大概事在六朝末期(传入最晚的第三种箜篌，一开初就叫做凤首箜篌，所以和别的箜篌没有发生混乱)。

竖箜篌之名最早出现于《隋书·音乐志》中。西凉、龟兹、疏勒、高丽诸乐，皆云用竖箜篌。《志》中另外还说：

今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏之旧器；

从而知道还有竖头箜篌这一名称。至其形制，《通典》有云：

竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十二(一作三)弦。竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。

这样形制的乐器，其弦数多少不尽一致，见于六朝以至唐宋的绘

画、雕刻、塑像等者为数甚多。古的有后魏的大同石窟浮雕〔1〕及敦煌壁画，唐代的俑也不乏佳例。在唐末宋初的敦煌壁画〔2〕，绢本佛画〔3〕里，凡是奏乐的场面，大抵多可见到，是个极其通用的乐器。日本的遗例，除了正仓院所藏残品二张之外，还见于戒坛院扉绘〔4〕，正仓院的弹弓漆画等。

根据这些资料，知其上部有曲形的共鸣胴（槽），下部有脚柱和肘木，张着二十多条弦的是一种角形竖琴（Winkelharfe）。这样的竖箜篌完全与亚述浮雕（图80）上所见的是一样形制；所以其起源在西方是毫无疑义的〔5〕。不过其传入中国之年代，一般的说法，就完全相信《通典》的话，以为是汉代。非独古人，现代的新研究家也多不加思索，遽予肯定；然而果然如此么？



图80 亚述的竖箜篌（金斯基）

《通典》将竖箜篌牵涉到后汉的灵帝，究竟何所根据？看来，其实就在《后汉书·五行志》所云：

灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之，此服妖也。

这《五行志》，本是参合应劭、董巴、谯周等诸家之书而写成的。观其笔法，凡于中国旧有的服、帐、床、坐等器物、风俗之名上加一胡字，以表示其为胡的器物、风俗。所以这所谓胡箜篌，也只是个和旧时箜篌不大一样的箜篌，并不能解释为就是后来的竖箜篌。旧时的箜篌，名称虽则也是外来语的讹音，这里乃是借这箜篌之名而冠以胡字的胡箜篌，和借旧时的笛之名冠一胡字而为胡

笛，是一个样的，意思只是一种西域的弦乐器，西域的笛而已。正如胡笛之不可得而知其为如何笛一样，这胡箜篌的正身是什么？也并不可得而知之。不过由于当时的情势来猜测，如果那时有种新来的西域弦乐器，那么，或许就是竖箜篌罢了。至于《五行志》的行文，原只为表现灵帝之喜好西域风，甚至于日常衣食之微，便在乐器方面，搬出了胡箜篌和胡笛来。在说话的性质上，并不是可以深究其正身的。

因此，我不取灵帝的胡箜篌即是竖箜篌之说。认为那是个不太可信的说法，还须仔细玩味考古学遗物，以及后汉以后、隋唐以前各种有关箜篌的典据，作比较的考察来究明竖箜篌的传入时期。

先来考察一下亚述以后成了西域竖箜篌的原型竖琴，有何等样的消长。即在亚述曾经繁荣过的地方建立起巨大帝国来的波斯，乐器几乎完全继承了前代之物，所用竖琴就是完全同一形制的〔6〕。但是，即便在波斯时代，当其版图西部的小亚细亚地方，征诸其地的出土物有希腊竖琴，可知各地方除亚述式竖琴之外，也还用着一些稍稍不同的竖琴。当其版图东部的，安息(Parthia)、粟弋[1](Sogdiana)、大夏(Bactria)、乌弋山离[2](Arachosia)地方，又不像是保存这种亚述式竖琴于波斯灭亡之后至于数世纪之久的地方。这有个理由：这些地方，在亚历山大王统一波斯之后，不久就兴起了安息、大夏两个希腊人所建立的王国。大夏虽被大月氏并吞了，却将希腊文化传给了大月氏。大月氏是一方面吸收着印度文化的，于是混合了希腊、印度两种文化，而留在犍陀罗的美

1　即撒马尔罕(Samarkand)，位于今苏联乌兹别克。*——译注

　＊ 粟弋(Sogdiana)今通译粟特。位于今乌兹别克斯坦共和国。

2　今通译阿拉霍西亚。

术里。可是这些雕刻里，尽管表现着不少的乐器，却无可以拟为希腊的弦乐器。至于亚述式竖琴，不消说得，是只影全无的。犍陀罗雕刻里的弦乐器，就只有琵琶和印度式的弓型竖琴(即凤首箜篌)。从这点看来，在大月氏统治下的地方是不曾有过相当于竖箜篌的原型乐器的。

凭以上的根据，可以推测：波斯帝国时代俨然存在的亚述式竖琴，其保存地并不是波斯版图的西部，也不是版图东部，而是中部地方。并且在波斯灭亡之后，也还依然无改，遂为萨珊尼王朝(226—251)所继续使用。所以喀斯卢(Khusrau)第二世时代[1]的浮雕里所见狩猎宴游景象中的竖琴〔7〕，当是这亚述式竖琴的直系，而为中国竖箜篌的胞兄。这个浮雕里的竖琴，虽则脚柱隐而不现，意其应当是有的。若谓亚述式竖琴不传于萨珊尼王朝而保存在波斯或中亚的地方，而从那个地方传入中国，那是不能相信的。所以我以为喀斯卢第二世的浮雕中所见，正是亚述式竖琴的直系，而与中国的竖箜篌是同系的。16 世纪的纤细画(miniature painting)里，也画着不少带脚柱的优秀古代竖琴。当然于细部、奏法等，在长年累月的过程中，不免发生一些变化，而与亚述的多少有一些出入。

果如上文所述，波斯实为历代亚述式竖琴的本源地，那么也可以想象：或许由自古即与东亚通商的伊朗族之手而意外地早已传于东亚，尤其是中国，亦未可知。实际上许多的音乐和乐器，是可能这样传来的。不过这乐器的遥遥东渐，至于和成套的波斯音乐一起，名实俱传于中国，则苟无相当的理由，是不会有的事。而这样的事实，不用说得，在两《汉书》里并见不到，不能单

---

1 喀斯卢，史称库萨和，今通译库思老。二世 590—628 年在位。

以这么一点来作为论据。并且，比较研究六朝的中亚各民族音乐的乐器，除却二三种之外，大抵都是相通的。由此看来，认为非有相当特殊的情况，乐器之传，是由近而远，徐徐传播的，才是稳妥的看法。鉴于这一点，则伊朗族之自汉即向东亚活跃，尽管估计得多么大，别无足以置信的确证。要说一个个的乐器(当然包括竖箜篌)传入中国至于留其名，尚属可疑。

然则竖箜篌之传入中国，到底是推溯到什么时代才适当呢?典籍上在《隋书》是找不到明确记载的。若谓晋曹毗的《箜篌赋》里有：

龙身凤形，连翻窈窕；缨以金采，络以翠藻。

就由龙身凤形来联想竖箜篌的曲形之槽，由金采之缨、翠藻之络来牵合于竖箜篌之系弦于肘木而缠以流苏，那是不可以的。因为这所赋的原是自汉以来的琴瑟状箜篌，就是卧箜篌。无论琴或筝，凡是有长身之槽的乐器，通例以龙象其形。流苏则亦常见于古朝鲜的新罗琴，至今朝鲜的玄琴也还是那样的。从而此赋之所言，并不足以证明晋时就有竖箜篌存在。



图 81　中央亚细亚的竖箜篌〔上〕和阗附近发见的土偶(斯坦因)〔下〕赫色勒发见的木雕(勒郭克)

其次，考古学遗物上，中国西边中亚地方出土的陶俑、木雕、绘画里，颇不乏竖箜篌之图像(图 81)。其中和阗(古于阗)地方的陶俑，估计得较远的人，把时代推到第 3 世纪——汉末西晋。即便估时正确，这个时代的这种乐

器，要广泛地被介绍到中国内地，也应当还要一个相当的年数吧。除了这陶俑，就年代上差不多没有像大同石窟的雕刻上所见的那么古了。因之东土耳其斯坦诸遗物上表现最丰富的时代，只能说明是竖箜篌在当地盛行的时期，并不说明其传入中国的时代。至于大同石窟第七洞浮雕上的竖箜篌，年代不下于第 5 世纪的后半，较之后秦(384—417)将军吕光之征伐龟兹还迟约一个世纪。龟兹乐传入之初，是否已有竖箜篌在内，虽不得而知，然而见之于大同的浮雕，给人的印象是：从龟兹乐传入中国内地的初期，大概就有这乐器在内，也是可能的。龟兹和汉族，不用说，自汉以来就断续地有着交往，竖箜篌既然传到了龟兹，应当不久就能传入中国内地的。可是文籍上关于这一点一无所有。个别的外来乐器，并非没有从非常遥远的地方在很早的时代就零星传入的。不过在论定其概括传入的时期时，究竟不能不作为例外论，不能就算数的。亚述或波斯的盛时，固然亦不能肯定不会有伊朗商人在周代就把当时存在的亚述式竖琴当作珍品而带来。何况汉代，更不能否定有同系之器传入。然而在讨论这乐器有系统地东渐时期上，这些都是不足采用的。龟兹乐即便在吕光以前就有零星传入中国内地的，而其有系统地传来，不得不数吕光为其移入者。同样地，在这个意义上，也应当以吕光之传龟兹乐为之先驱。

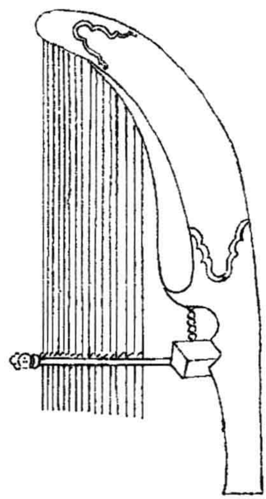


图 82 竖箜篌(《乐书》)

不但竖箜篌，即伊朗式琵琶、筚篥及其他诸鼓，当第 4 世纪时，普及于中亚各地，不仅是龟兹，而这些乐

器的传入中国内地，都可以认为吕光时代先于他国或他族之乐而在龟兹乐里传来的，当无大差。

由于以上的看法，我以为竖箜篌之传入中国中原地区，虽有和阗陶俑之存其遗像，而这乐器的一部传入可以推至魏、西晋时代，然其系统地传入时期，应当算吕光征龟兹的东晋孝武帝时代，也并不算太晚。即使再估计得早一些，也不过东晋的初期。

竖箜篌在隋唐时，用在“胡乐”的龟兹、疏勒、高昌诸乐。唐俗乐里也用它。以后，继续用于宋、元、明。关于元宴乐的竖箜篌，《元史·礼乐志》云：

箜篌，制以木，阔腹，腹下施横木，而加轸二十四，柱头及首，并加凤喙。

类似此者，有土耳其、波斯等近代作家所称为 tchenk，tchèng 的竖琴，都有二十四弦[8]。《元史》里箜篌的凤首装饰，自是中国趣味的表现。而波斯纤细画中，也往往有加以鸟首的装饰者。东西之间，可以想象似乎有着联系。明代有二十弦的箜篌，见于《明会典》在大乐制度条下所记，而仇英之女杜陵所画女乐图（刘寿枢旧藏[9]）里，也画有小形的。自清而后，殆已绝迹了。

其传入朝鲜，当在六朝之末，经由北朝之国。旋复经百济而始传于日本。在日本，后来又与唐乐一起传有同系的乐器。因分为二种，前者似乎称为百济琴（kudarakoto），后者称箜篌（kuko，kugo）以为区别。《和名抄》箜篌注云：

空侯二音，俗云如江湖（kuko）二音。《杨氏汉语抄》云：箜篌，百济国琴也；和名久太良古止（kudarakoto）。

正仓院里保存着有螺钿槽（图 83）和漆槽的二个箜篌残品。都是大型的乐器，重要部分与一部分弦都还存在。这对于考知唐时旧制，实为宝贵资料。平安时代，《延喜式》里规定有这乐器的料

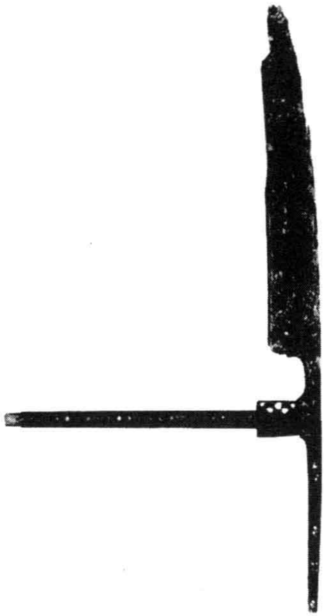


图 83　螺钿槽箜篌残品(正仓院)

丝，另在《承平目录》里也有记载，为那时还在使用的证据[10]。自左右乐(唐乐与貊乐)省却此器，遂归废绝。

概括起来，竖箜篌是发生于西亚细亚地方而远播到东亚的，已经成为定说，无复可疑。而此乐器传入中国内地的时期，俗说以为后汉灵帝时，其根据甚为薄弱，不足置信。从考古学资料、文献、历史各方面情况来判断，其系统地传入时期，早亦当在东晋初世，为说较妥。

原注

〔1〕　大同石窟第七洞南壁浮雕。这浮雕在这里也是古式的，并雕有奏筚篥的人，可作对照。

〔2〕　伯希和:《敦煌石窟》，图版 XVI、XIX、XXI、XXIII(第 8 洞)，

XXXVIII、XXXIX(第14洞), LX(第19bis洞), LXXVIII、LXXIX、LXXX(第46洞), LXXXIV(第51e洞), XCIV(第52b洞), CIL(第59洞), CXXXVI(第74洞), CCV、CCXV、CCXVII、CCXVIII(第117洞), CCCIII(第139a洞), CCCXXXIII(第168洞)。斯坦因(Stein):《印度图谱》(*Serindia*), 卷XI, 图206(佛窟II)、232(佛窟XII)、235(佛窟XVI);《敦煌壁画集》, 图38、49(唐)。

〔3〕 斯坦因:《千佛洞》(*The Thousand Buddhas*), 图版II、IV、XXX。

〔4〕 涩井清所藏, 云系镰仓时代的临写。

〔5〕 萨克斯:《印度、印尼乐器》, 第139页; 又《乐器生命》, 第158页以下, "关于直颈竖琴"[1] (Aufrechte Winkelharfe)。

〔6〕 微洛夭(Ch. Virolleaud)贝拉高(F. Pélagaud): "波斯音乐"(La musique en Perse), 《全书历史编》, 第45—46页。

〔7〕 于哇(Cl. Huart): "波斯音乐"(Musique Persane), 《全书历史编》, 第3066页; 班舍尔(M. Pincherle): "竖琴"(La harpe), 《全书乐器编》, 第1900页。据后者的意见, 像喀斯卢第二世(Khusrau II)的浮雕上所见竖琴, 在公元前1800年的舒志纳(Chou-Chinack)殿堂基础的圆筒上已经可以见到, 然而熟视其所根据的图版(毛干[J. Morgan]:《使波斯记》[*Mémoires de la délégation en Perse*], 卷VII, 图版XXII, 图2、92), 则其立说颇为薄弱。

〔8〕 巴伊(R. Yekta Bey): "土耳其音乐"(La musique turque), 《全书历史编》, 第3013页, 竺鲁拉(Ahmed Oglou Chukroullah)的记载; 于哇:《波斯音乐》, 第3071页, 马利(Emîr ben Khidr Mali)的记载。

〔9〕 《唐宋元明名画大观》, 图281。

〔10〕 冈本彰一:《箜篌杂考》, 《宁乐》, 第十五号里引《荣华物

1 原误将"auf"看作一词, 应为"垂直角形竖琴"。

语》里万寿元年(1024)药师曾供养有："乐声，笙、笛、琴、箜篌、琵琶、铙铜钵合奏"，以为当时有这乐器存在，但是这原文是模仿《妙法莲华经·方便品》所记载的，只可当作譬喻看。

论三弦的起源

作为中国三弦的支系而发达起来的日本三味线，现在在日本成为日本的民族乐器，普遍为日本人民所爱好。关于这乐器的沿革，从前世纪初就有日本学者加以考察。其代表著作有小山田与清的《三弦考》。到了本世纪，更有人注目于其遥远的起源，西人中也有牵合其起源于丹不儿(tanbour 或 tambura)、塞他儿(setār)而为之说者。我于三弦，承认其有种外来的模特儿(model)为依据，却主张其中国化的成分是相当多的。以下就其起源陈述我个人的意见。

三弦之名称起于何时？若说三根弦的乐器，有三弦琴(唐清乐)，三弦的琵琶(唐时骠国的龙首琵琶、云头琵琶)，都比所谓三弦还早出现于史上，当然和后来的三弦没有任何关系。真正的三弦，似乎起始在元代。

这个乐器，由于有着三根弦而得名，是不言而喻的。可是三弦所取为模范的外国乐器里，也有着名称含义三弦的。就是与波斯语名称的 setār(以下用塞他儿)和梵语的 tri-tantri 完全一样。这二语都就是三弦的意思(tri = se = 三，tantri = tar = 弦)。由于塞他儿与三弦之间，有着颇深的关系，如后文所述；我这里想讨论的三弦，当其初生于元朝的时候，就由于认为适当而简明的名称莫过于此而采用的名称。今日广泛流行的名称，于三弦之外，还有弦子一名。琉球则谓之三弦、三线，后来又称之为蛇皮——日本称

之为蛇皮线。方其传入日本之初，当也有三弦之称，不过最通用直至今日的名称，是似乎从三线转讹而来的三味线（samisen，syamisen；《日本考》云：三弦子，三皮仙），而三弦之称，则以雅名而存在不废。

关于三弦的起源年代，明杨慎（《升庵外集》）云：

今之三弦，始于元时。《小山词》云："三弦玉指，双钩草字，题赠玉娥儿"。

此说后人多所引用。词中的三弦，在时代关系上看来，不能不就是现在所要讨论的三弦；所以今日也别无异说。只是将这三弦，或者认为是从前代的类似的乐器（如阮咸）产生出来的（《三弦考》），或者认为完全是从外来的新乐器的仿造乃至改造出来的（日本田边尚雄说），又或认为折衷中外乐器而创造成功的。究竟应当采取哪一种看法，须要先作准备。

本来，乐器的创作，不是一朝一夕所能完成的。中国古来对于前代完全不存在的乐器而附会有造作者之名的，差不多尽是国外传来之物。例如箜篌、琵琶、笛、角等。所可认作个人所发明创作者，都不过将别的乐器稍加改变而已。例如八弦琵琶（北齐李德忱作）、七弦（唐郑喜子作）、六弦琵琶（唐史盛作）、太一乐（唐司马滔作）、天宝乐（唐任偃作）等。如三弦者，也并不能说外形、构造、奏法都绝无类似前代之点的新乐器。从而可知至少在元代，由中国人之手，根据前代既有的类似三弦的乐器，加以折衷而创造出这三弦的条件，是已经具备了的。

但是，中国以外的乐器，有没有能给造作三弦足以取法者？在西方，固然找不到宛如三弦的乐器，而稍稍类似的既存乐器，还是有的。那就是发源于波斯（伊朗）的丹不儿（图 84），也就是塞他儿。丹不儿是曼多林（mandolin）的共鸣体上附有长颈样的乐

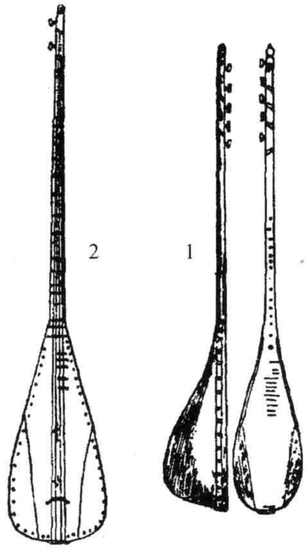


图 84 〔1〕 tanbour bouzourk
〔2〕 tanbour charqy[1]（费洛多[Villoteau]、恩琪儿[Engel]）

器。据说第 10 世纪的只有二弦〔1〕，后来不知何时变成了三根弦的。有如后文要详说的，15、16 世纪（中国明朝）的波斯纤细面里画的就是三弦的乐器。那么，元时的丹不儿是怎样的？如果《马哥勃罗（Marco Polo）游记》所见蒙古人爱玩的二弦乐器〔2〕就是丹不儿一类的话，则其时还只是二弦而非三弦。近世西亚细亚、阿非利加回教徒所用的丹不儿是五弦，六弦，八弦，十弦不等的〔3〕，今日所行的也是四弦、六弦、八弦的〔4〕。这些丹不儿都是调作二弦同律而用，是复弦的。

丹不儿的共鸣体（槽），表面全露木质（枞），而另外有种蒙革的，就是塞他儿。这一乐器，从语源上看来，开初就是三弦的乐器。可是传说是 12 世纪（中国南宋）时德利（Dehli）的诗人郭士老（Emîr Khosrau）所发明的〔5〕。无疑，古时的塞他儿，也是像丹不儿那样的东西；可是今日伊朗所见的，却是四弦，而并不符合其名〔6〕。其流入印度地方的，成为息它儿（sitār），与伊朗的分头发展，今日产生有许多变种〔7〕。清乾隆年间回族所献回部乐的乐

1 “tanbour bouzourk”意为大丹不儿，六弦二十五品；“tanbour charqy”意为东方丹不二，五弦二十一品。

器中，叫塞他尔的，也就是 setār 的音译字[8]。今观《大清会典图》（图 85），《皇朝礼器图式》所载的图像，颈粗而槽较小，形正如“匕”的。后一书里说：

木柄通槽，下冒以革，面平背圆，形如匕，通长三尺四寸二分五厘……

其弦丝者二，铜者七，合共九条，是将拨套在手上或执木拨而专弹其丝弦的。这塞他儿究竟是两个世纪以前的回族所用，远较今日伊朗、印度流行的近于古式。可是主弦之数，已减为二；失却了器名的原义。此在伊朗，在印度，都一样。

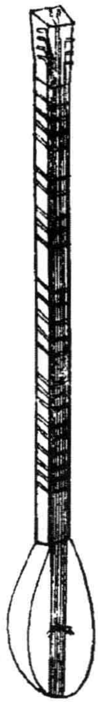


图 85　塞他尔（回部乐用）（《大清会典图》）

然则中国元时的塞他儿又如何？只好说是一种时代越上溯就越发近乎合于器名原义的乐器。15、16 世纪的波斯古画中，往往画有三条弦的乐器。可是就我所知，同是波斯画，在元朝（13—14 世纪）时代的一派画里并找不到三弦的，或近似中国三弦的乐器图。在此后的帖木儿朝（14—16 世纪）时代的一派画里，才见到二弦或三弦的乐器[9]。二弦的大概就是丹不儿或独它儿（dotār，二弦之义）[10]。三弦的，大部分是槽面如今日所用的丹不儿，画有嵌木花纹，细颈，所以要说是塞他儿，毋宁说是丹不儿。据于哇（Huart）氏所指出，16、17 世纪波斯萨法维（Safavi）朝的乐器中有三弦长颈的丹不儿[11]，这话也值得参考。

以上一些波斯画，乃是以中亚的撒马尔罕（Samarkand）、布哈拉（Bokhara）、赫拉特（Herat）为中心的画派。所以凡是这里所画

的，大致是这个年代里中亚的重要乐器。然而画里见不到塞他儿，也许是那时所占地位还不如丹不儿重要，亦未可知。画中丹不儿的三轸，却和中国、琉球、日本的三弦一样。有的一在乐器左侧而二在右，有的相反而二左一右，也有三个一排都在一侧的。而且多在颈上画有多数的柱。

波斯画中有丹不儿，而不见可以确认是塞他儿的。然而塞他儿的形制，可以从清代的塞他尔来推测，大概初期的是和丹不儿相近的。虽则元明时代波斯及中亚的丹不儿、塞他儿缺乏确实的资料，由其时代近接的资料考之，大致有如下的形制之别：

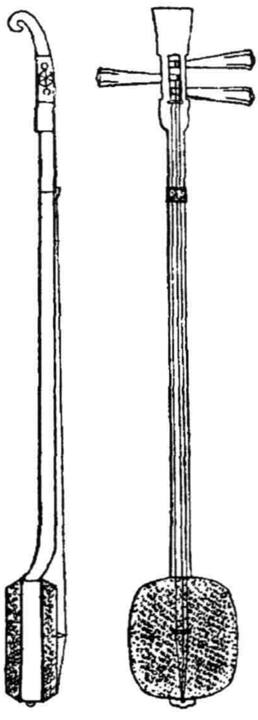


图86　三弦（清乐用）（《大清乐谱》）

一、丹不儿、塞他儿略同形，前者多为二弦而后者是三弦的乐器，如其器名；

二、皆有多数的柱，有长颈和曼多林那样的共鸣体，而其面是丹不儿用木，塞他儿则冒以皮；

三、再从近世的资料推测，丹不儿的颈比较细，而塞他儿的颈比较粗大，也未可知。

以上的推定如不误，则以此二乐器和中国的三弦作比较时，假想为三弦是从此二乐器分化出来的理由是否充分，还应稍加推考。

为便于比较，假定元时的丹不儿、塞他儿为三弦的乐器，而这二器与三弦之间，至少还有两点相当重要

的差异。

一、丹不儿、塞他儿俱有曼多林样的共鸣体而一则木面而另一是皮面的。三弦的共鸣体却是表里都为平面，而且两面都张革。

二、丹不儿、塞他儿的颈上，皆有多数的柱；而三弦是完全无柱的。

再要添加一点的话，还有

三、丹不儿、塞他儿的颈，尖端的头部是直的；而三弦的头端是后屈有“海老(龙虾)尾”的。

此中(一）是乐器构造上的差异，是最根本差异；(二）也应该相当重视，中国乐器中有颈的弦乐器，除了胡弓之类以外，只有火不思和三弦，是一大特异之点。

当元之驱驰席卷欧亚大陆时代(12 世纪末至 13 世纪初)，波斯、中亚地方是否还存在着比丹不儿、塞他儿还要近似三弦的乐器？毫无所知。元朝远征所及，北至西伯利亚，西至欧俄、波兰、匈牙利地方。12、13 世纪时代的乐器里，未尝听说有过三弦、长颈、皮槽的乐器[12]。

如此看来，中国三弦的起源，果然就如《三弦考》所说，是否只是中国旧来乐器的改良？否则除了波斯的丹不儿或塞他儿之外，再没有可以指为模范蓝本的乐器。可是，就是这丹不儿与塞他儿，也还在构造上，就是共鸣体的部分，与三弦有着如上述的重大的差异。那么，只有综合起来判断；中国三弦的产生以前，中国没有可以拟其原型的乐器，而乐器不是容易创造得出来的；当三弦产生的元代，其时的情况，正是远从西方传入新乐器的绝好机会。事实也传了一些西方的新乐器进来(例如大铜角，那噶喇)。一方面波斯又分明已经通行着名称含着三弦意义的皮槽塞他

儿。我以为与其说三弦只是中国自身一面的创作，还应当说是相当受到外国乐器的启发而诞生的。这样看法似乎最为合理。

元代的初期三弦，不知是否曾有丹不儿、塞他儿那样的共鸣体；总之，发展到我们所见的三弦的共鸣体，已经是个不同于丹不儿，也不同于塞他儿的乐器。从而我们所论的三弦——无柱、有长颈、有表里蒙革之槽的——绝不是西域乐器的依样葫芦；即使当初模仿西域乐器，也是后来中国人加了非常富有创造性的思考的。

近代弦乐器之有表里蒙革之槽的，乃是一种阿拉伯的列巴勃(rebab)，有着不等边四角形槽的二弦胡琴〔13〕，还有16世纪波斯画中已见的方形胡琴〔14〕。元人创作三弦的共鸣体时，是否取法于更古的此种乐器，不得而知；总之从曼多林的共鸣体一变而为三弦的共鸣体，在乐器构造上是个相当大的飞跃，单是模仿丹不儿或塞他儿是决不会就成三弦的。这一点尤其值得铭记。



图87　三味线(《舞曲扇林》)

因此，我对于萨克斯博士的见解〔15〕：认为三弦初期是混合丹不儿、塞他儿来造成的，不能率予同意，还非大加修正不可。三弦的颈无柱，且贯通于槽，这和今日的胡琴之类就相同。则三弦形成过程之中，胡琴的枪形琴(Spießlaute)〔16〕亦必为其素材之一。固然也参酌了丹不儿、塞他儿，尤于弦制是取法于塞他儿的。自然是参合了种种乐器的；然而造成三弦，中国人所加的创造性设计是相当大的，抹煞这一点，世界上就不会有出现三弦的道理的。

要而言之，三弦是由于蒙古人早就爱用的一种不知何时起源

于外国的二弦乐器——可能像二弦丹不儿或二弦胡琴样的——因西征而传入了三弦的丹不儿或塞他儿，于是又参酌其他胡琴类的构造，由蒙古人或汉人之手，根据这一些资料而改造新作出来的。随着元人之统治中国大陆而徐徐普及于中国内地，完成了中国乐器体裁。因其易于操弄，普遍为民间所喜用，遂至于越海而传于琉球、日本。我考其起源如此。

原注

〔1〕 戈兰格脱(S. J. Collanguettes)：《阿拉伯音乐的研究》(Études sur la musique arabe)，*Journal Asiatique*，1904，第X辑，第V卷，说第10世纪时，巴格达的丹不儿，喀剌山[1](Khurāsān)的丹不儿都有二弦。

〔2〕 玉尔(C. H. Yule)：《马哥勃罗游记》(*The Book of Ser Marco Polo*)，第2版，1825，卷I，第329页；克拉克(Dr. Clarke)拟这乐器为巴拉莱卡balalaika，第331页，注3。

〔3〕 斐氏(Fr. - J. Fétis)：《音乐通史》(*Histoire générale de la musique*)，卷II；费洛多(Villoteau)：《东方乐器的历史、技术及文学的记录》(*Descriptions des Instruments des Musique des Orientaux*)。

〔4〕 卢安内(J. Rouanet)："阿拉伯音乐"(La musique arabe)，《全书历史编》，第2789页；巴伊(R. Yekta Bey)："土耳其音乐"(La musique turque)，《全书历史编》，第3015页。

〔5〕 于哇："波斯音乐"、《全书历史编》，第3072页。

〔6〕 于哇，同上书，第3073—3074页。

〔7〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第124页以下。

1　今通译呼罗珊。

〔8〕 沽朗："中国音乐史考论"（Essai historique sur la musique classique des Chinois），《全书历史编》，第179页。

〔9〕 马尔丁（F. R. Martin）：《8至18世纪波斯、印度、土耳其的纤细画》（*The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century*），1912，图版54、57（帖木儿朝画派初期及1440年代）、68（毗萨[Bihzad]的未成作）、101（毗萨特画派，左下三轸，从知有三弦。右下不画颈端。其颈，上有多柱）、105（1530年代，三弦，轸一边二个，另一件各边一轸）、213（布哈拉画派，三弦，但存一轸）。马尔多（G. Marteau）及威佛儿（H. Vever）：《装饰美术博物馆1912年六至十月展览的波斯细密画》（*Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Décoratifs juin-octobre 1912*），图版XXIX（29）（萨法维朝派，16世纪，一侧画有二或三轸），LXXXIV（104）（海外派[1][Transoxiana]画派，16世纪，一侧画有三轸）。

〔10〕 于哇：同上书，第3074页，奇拉士（Chiraz）的哈非希（Hâfizh）举出他那时的乐器有"杜多"（dou-tȧ）。这乐器，现在已废而不用云。

〔11〕 于哇：同上书，第3073页。

〔12〕 第9世纪一《颂歌集》[2]（*Psautier de Lothaire*）里所见三弦的竖琴（lute），比波斯的丹不儿、塞他儿更去中国三弦远；波斯琵琶属的列巴勃（rebab）是回教侵入西班牙时（第8世纪之中）传于欧洲的，成为"列贝克"（rebec），而为今日提琴（violin）之渊源，这些列巴勃之古者，古画里画着三弦乃至四弦，都比中国三弦还着实近于琵琶。

〔13〕 费洛多（Villoteau）：同上书，第353页以下。

---

1 应为河中地区。
2 应译"洛泰尔圣咏经"。

〔14〕　马尔多(Marteau)：同上书，图版 LXXIV(94)。

〔15〕　萨克斯：《乐器生命》，第 250 页。

〔16〕　萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 107 页以下。

关于火不思(浑不似)

相当于日语 koto(琴)的，土耳其语是 qobuz(火不思)。日本语的 koto 古为弦乐器的总称，近世以来最通用于筝。土耳其语的 qobuz，也是由弦乐器总称而渐成为一种乐器的专名。而与此语有关的古语，还产生了中国称呼：汉时有箜篌，直到后来有火不思。但是，箜篌和火不思是完全不同范畴的乐器，由此可知原语意义的变迁，我深感兴趣。这样的例子，在其他中国乐器名称上往往见到，并不希奇。这里来谈谈这种以火不思知名的特殊琵琶的沿革。

提起王昭君来，无人不知她是“薄命”佳人的代表。其名声之大，至于中国在火不思这琵琶属乐器的创造传说里也都拉上她。宋俞琰《席上腐谈》云：

> 王昭君琵琶怀肆，胡人重造，而其形小。昭君笑曰：浑不似；今讹为胡拨四。

浑不似，胡拨四，和《元史》所谓火不思一样，是土耳其语 qobuz 或 qopuz 的译音。此外还有虎拍词、虎拍思、琥珀词、虎拨思、吴拨四等译名。其中浑不似一名，当是初见此新来的乐器似琵琶，形陋而小，故意选这造作创造传说的含意文字；也可能是偶用此字而望文生义地编造传说的。

这且不必谈，先论这浑不似是什么样的乐器。开始记载其形制的是《元史 · 礼乐志》：

火不思，制如琵琶，直颈无品，有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面，四弦皮绷，同一孤柱。

清代图书里所揭示的，大体同此。清番部合奏乐所用的火不思，《大清会典图》云：

火不思，四弦，似琵琶而瘦，桐柄梨槽，半冒蟒皮，柄下腹上背有棱，如芦节，通长二尺七寸三分一厘一毫。

据书中之图(图 88)，完全如所说明：有棱角的小槽，下半部面蒙皮，无柱与三弦同，轸则四个排在一侧。这固然是琵琶之属，恰似是而又非，按王昭君说法，真个是浑不似[1]。



图 88　火不思(番部合奏乐用)(《大清会典图》)

火不思的原语 qobuz，本来不是一个特定乐器的专名，而是包括各种弦乐器的泛称。据伯希和说：汉代的箜篌(坎侯、空侯)之名，即由此 qubuz 一语——同义的蒙古语有 quɣur(qugur)，xu'ur(hu'ur)，xūr(hur)——产生出来的[2]。可是汉代不可能就有后世的火不思，这中间想必有过称为此名的别种弦乐器。如果不仅是语言上的关联，而在乐器本身上也有着联系的话，那么就是多种的箜篌之中，知道得最早的卧箜篌了。

到了唐代，有一考古学资料告诉我们：其时西域已有制同后世之火不思的乐器。1905 年，勒郭克氏第二次探险时，发掘新疆

省吐鲁番西边的招哈和屯(Yâr-khoto)[1]，得到古画。图的当中画着个喀什米尔装束的妇女，周围有童子数人，或在打球，或抱果实，还有在妇人膝上游戏的。其中有一个童子。手里抱着个弦乐器在奏弄〔3〕(图 89)。这乐器头上，一边并排着四个轸。槽有棱角，一部分蒙有皮，的确是后世火不思的前身。作画的年代，鉴定不下于第 9 世纪之初。大概是中唐时占据此地的回纥人(土耳其族)的遗物，而乐器之名，由他们称为 qobuz 的。我作如此推测的理由是：以后的宋元时代，从土耳其语译此同形的乐器名为火不思。



图 89　高昌画中的火不思(勒郭克)

但是，回纥文(土耳其语的一分支)写的以汉译的经为底本的《贤愚经》里，箜篌的音译 quṅqau 是和 qobuz 当做同义语用的〔4〕。说不定有人要说：唐的箜篌(不论卧箜篌、竖箜篌)传于回纥，一方面有译其音为quṅqau，而另一方面也用本国语的 qobuz 称之，所以 qobuz 并不就指后来的火不思。此说也有其一理。不过我以为 qobuz 原义是弦乐器的泛称，所以也用来代替箜篌字。至于后来对火不思这乐器，当然就叫 qobuz 的；所以中国汉语译音为浑不似、火不思等名。后来，在中国就成了这种四弦乐器的专称了。因之，这土耳其语以及蒙古的同义语，后来也称别的乐器，而从 qobuz 孳生出来的许多字，也指和火不思异制的乐器，也并无足怪〔5〕。

1　Le Coq 于 *Chotscho* 书中原为 "Stadt auf dem Yâr"(崖儿城)，而 Foucher 于 *the Beginnings of Buddhist Art and Other Essays* 则作 "Yâr-khoto"，现行拼写 "Yarkhoto"，即今新疆交河。

蒙古人把三弦也叫 qobuz。例如《事物异名》里说：

三弦子，蒙古云胡不儿。

这胡不儿是 quɣur 的译音，就是 qobuz 的同义语。据帕拉司(P.S. Pallas)说，清朝的奚琴叫做 churr＝kobüs〔6〕。要而言之，qobuz，quɣus 在中国虽成了一种乐器的专名，而在土耳其、蒙古则是后来含义与时俱迁的。

顺便再附说与火不思有关联的一事。日本有求三弦的起源于火不思的一说。就是村濑栲亭的《艺苑日涉》里所主张的。其所据的理由是：《庶物异名疏》有“湖拨四，长二尺许，三弦”的话；《事物异名》有“三弦子，蒙古云胡不儿”的话；《元史》的火不思虽然四弦，却有“以皮为面”的话。于是猜想三弦而张皮面的火不思，以为就是三弦〔7〕。诚然，火不思中也许有三弦的；蒙古人以自国语弦乐器之语呼 quɣur(胡不儿)，也是可能的。可是三弦和火不思是完全不同的乐器。不去论弦数，就有如下的差异：

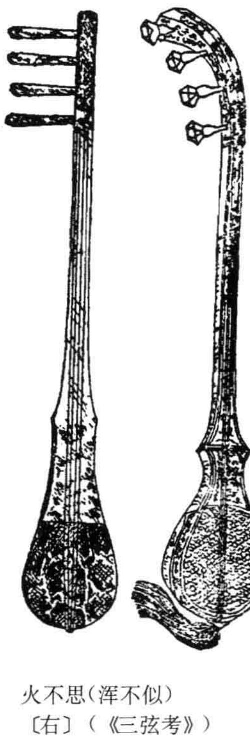


图 90　火不思(浑不似)
〔右〕(《三弦考》)
〔左〕(《中国音乐史参考图片》)

一、槽形不同——三弦近于圆形；火不思是连

颈的部分是有棱角的。

二、张皮不同——三弦表里俱冒皮；火不思只是表面的一半蒙皮。

三、轸的排列法不同——三弦是一边两个，另一边一个；火不思只在一边。

这样对比起来，三弦和火不思是完全有区别的乐器。如果检其所同，则都是长颈无柱；而单从正面看则都蒙皮。不论其弦数之三与四，乍看也可以说类似。因此之故，产生了混同的说法。

继樗亭之后而就三弦的起源提出卓越之说的是小山田与清（《三弦考》）。他指摘了樗亭浑不似即三弦说的错误，然而实在图示出来的，还是把火不思误认为蛇皮线了。这书卷首所载府内侯藏琉球蛇皮线图（图 90 之右），分明就是《大清会典图》等所图示的火不思（浑不似）。这一说还是浑不似即蛇皮线，即三弦，仍是谬说。

总结起来：火不思是以含义为弦乐器的土耳其语 qubuz 见称的 Lute（竖琴）属乐器。至迟也自第 9 世纪即为回纥人所用。后经蒙古人之手而传至今日。其形似琵琶，但颈细，槽有棱角，其一部分张着皮，颈无柱，轸都排在一边；这一些点都和琵琶不同。

原注

〔1〕 摩尔：《中国乐器》，第 117—118 页，hupo（胡拨，琥珀），图版 VI，图 1（2），此图四轸的排列是反的；泷辽一：《音乐资料的调查》，《东方学报》，东京卷 V，图版 3（5）；《中国音乐史参考图片》，第二辑，第 7 页，浑不似（明代制），长 83.56 厘米。

〔2〕 伯希和：《箜篌与火不思》（*Le 箜篌 K'ong-heou et le Qobuz*），《内藤博士还历祝贺支那学论丛》。

〔3〕　勒郭克：《高昌》(*Chotscho*)，图 40(b)；孚歇尔：《佛教美术的初期》，两个汤马司(L. A. Thomas and F. W. Thomas)共译本，第 271—275 页，柏林民族艺术博物馆藏。

〔4〕　伯希和：《贤愚经》，《通报》，1914。

〔5〕　萨克斯：《实用乐器名汇》(*Real-Lexikon der Musikinstrumente*)；据《乐器生命》，与土耳其的 qopuz(一弦 lute)有关系的名词：qobyz(东土耳曼)[1]，koboz(俄罗斯、匈牙利)，Kobuz(中德高地)[2]，kobza(波兰、俄罗斯)[3]。

〔6〕　帕拉斯：《蒙古民俗综合史览》[4](*Sammlungen historischer Nachrichten über die mongolischen Völkerschaften*)，1776，第 150 页，图 II(A)。

〔7〕　《艺苑日涉》(四)云："三弦，此名三味线(samisen)，一名浑不似，一名胡不儿，一名火不思，(中略)皆一音之转讹耳。浑不似之目颇古，而三弦之名乃始于元时。《元史》所载火不思，全似胡不儿而四弦，岂犹琵琶有五弦、六弦、七弦、八弦、七十二弦，而运拨之工不系弦之多寡乎？(中略)《庶物异名疏》云：'即湖拨四，长二尺许，三弦'。《事物异名》曰：'三弦子，蒙古云胡不儿'。以著者榜亭门下的诗家得名的中岛棕隐有一诗，以浑不似为三弦的雅名：

　　愧他云雨送浮生，流水落花非我情；

　　请看一张浑不似，去来赍得自分明。"

1　应为东部罗马尼亚语，此注内括号所示皆为语种。
2　应为中古高地德语。
3　除波、俄语，亦属鲁塞尼亚语。
4　应译"蒙古诸部史料汇编"。

阮咸与五弦阮

唐朝新兴乐器阮咸，是根据南朝系琵琶秦汉子改造成的，附会有错误的创造传说。日本正仓院里现存有这乐器的遗品二件，皆系唐制。其他还往往有传存的乐器图等，告诉我们这乐器的古制、古奏法。继起于其后的乐器，唐代有七弦，宋代有五弦阮。现在来阐明阮咸形成的传说真义，略述其唐制，对于五弦阮的柱制、定弦等陈述我的新见解。

诸书记述阮咸由来的传说，实际上大抵都一致。《新唐书·元行冲传》云：

有人破古冢，得铜器似琵琶，身正圆，人莫能辨。行冲曰，此阮咸所作器也，命易以木，弦之，其声亮雅，乐家遂谓之阮咸。

《通典》云：

阮咸亦秦琵琶也，（中略）武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之；晋竹林七贤图阮咸所弹，与此类同，因谓之阮咸[1]（蒯朗初得铜者时，莫有识之者，太常少卿元行冲曰：此阮咸所造，乃命匠人改以木为之，声甚清雅）。

要为墓中附葬品的铜制琵琶，形似当时所存竹林七贤图中阮咸所弹的乐器，即以此为基础，改造成新乐器，而命之名曰阮咸；然而有个不可解之点。元行冲（652—728）当太常少卿的睿宗景云年

1 兹有省文。

间，一个南朝系琵琶的秦汉子是什么，应该不会不知道；而大家竟没人识得这铜乐器，也太属离奇了。这应当理解为墓中铜乐器与秦汉子多少有所不同，或是未经行冲鉴定是阮咸以前，就没有人能说明得使大家信服？我以为附会传说里，倒是说明着：由于晋阮咸爱弹的琵琶和阮咸是同系的乐器，当秦汉子改造成新乐器而命以新名时，借用了弹奏有名的古人之名，是其动机。这样看法，较为自然。再说，往往有误信传说之言，铜琵琶为阮咸之制，遂谓自唐以前，就有阮咸自造的乐器阮咸存在。例如《和名类聚抄》。同书注云：

阮咸，今按云：乐器中无此器名。晋竹七贤中有阮咸，字仲容，疑仲容因琵琶体所造欤？

陈旸也以为月琴是阮咸所作。又说阮咸工于此器(月琴)，故器名阮咸。其所谓月琴，也就只是阮咸[1]。

阮咸就是这样取名于晋之琵琶名手而出现在盛唐时代的新乐器。《通典》言其制：

阮咸亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。

陈旸《乐书》云：

月琴，形圆项长，上按四弦十三品，柱豪琴之徽，转弦应律，晋阮咸造也。

《乐书》的月琴，就是阮咸。《通典》也一样，说是十三弦。因此比旧时的琵琶多一柱。日本正仓院南

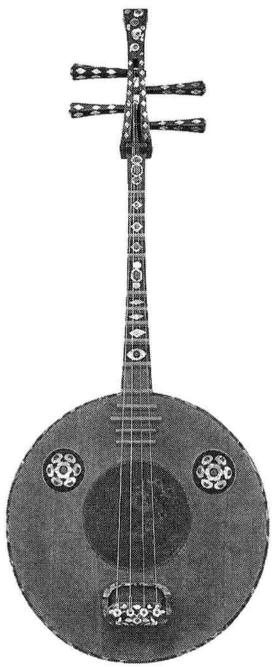


图 91　螺钿紫檀阮咸(正仓院)

仓北仓藏有奈良时代的遗品二面，具有十三个后补的柱（图 91）。我实测这两阮咸的结果，判明北仓的第一至第十柱位置是正确的，其余四柱是依据旧痕补上的。南仓者，完全模仿北仓的阮咸柱制而位置不甚正确。可是还有个不合乎古典的第十四柱，我疑心原是第四弦专用的孤柱，而修补者也加进在全柱数里，误制为涉及四弦的长柱了。下文七弦的柱制就宛其如是，值得参考。北仓阮咸照现在的柱位，假令散声为 c，则有如下表：

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
c	d	♯d	e	f	g	♯g	a	♯a	c^1	d^1	e^1	f^1	♯f^1	g^1

阮咸的定弦，《和名抄》注云：

按图一决，《阮咸谱》云：清风调与琵琶风香调同音。

可知阮咸的四弦，也和琵琶的四弦一样，从第一弦到第四弦次第由粗大而细小的。平安时代的风香调是配合笛的黄钟调或盘涉调的，所以其定弦，据此则清风调为：

黄钟调：A　C　e　a，盘涉调：H　d　♯f　h。

其奏法，斜抱头部于上，用右手指弹奏。如果用拨，也怕是义爪那样小形的拨。据《新唐书》，阮咸列在雅乐器中，当是开元以后之事。

唐时于阮咸之外，有类似的新乐器盛行一时。其一例就是七弦。《旧唐书·音乐志》云：

七弦，郑善子作，开元中进。形如阮咸，其下缺少而身大，傍有少缺，取其身便也。弦十三隔，孤柱一，合散声七、隔声九十一、柱声一。总九十九声，随调应律。

按此记文，乃是阮咸的一个变种。具有七弦、十三柱、及第七弦专用的一个孤柱的乐器。胴侧有凹如吉他，便于持抱。由于如上的柱制，具散声 7，按柱间而生的 91 声（13 × 7 = 91）和孤柱的 1

声，合共 99 声。取与正仓院的阮咸比较其柱制，则阮咸不用柱间之声，但用柱声，因之柱的配置上阮咸与七弦自有极小的差异。然以十三柱为基础，外加一孤柱，是可以推测两者完全相同的。

图像中存着的唐代阮咸类，有东京艺术大学所藏的白玉妇女像（图 92），正仓院所藏的金银平文琴上的画，又金银螺钿紫钿阮咸桿（捍）拨画，及敦煌的壁画，近则有 1955 年洛阳西郊唐墓中出土的螺钿镜背〔2〕上所见（图 93）。螺钿镜背的刻画甚精细，形制几与正仓院北仓阮咸完全同形。都像是不用拨而以指弹弦的。又斯坦因在高昌故址阿斯坦那（Astana）发见的绢本画断片中的大如近世的月琴，具有棱角的共鸣体上有半月形的响孔一双，颈如伊朗式琵琶并排四柱，还看得出四轸的痕迹〔3〕。盖系两种琵琶的折衷（图 94）。敦煌壁画画有类似于此种共鸣体而装有长颈的。据模写图看来，有五弦五柱〔4〕。



图 92　白玉妇女像弹阮咸（大村）



图 93　阮咸　洛阳出土螺钿镜（《文物参考资料》）



图 94　阿斯坦那出土画（斯坦因）

继承唐制各种乐器的宋，在建国初年，太祖改造了旧时的阮咸为五弦，命之名曰五弦阮。《宋史·乐志》：

太宗尝谓舜作五弦之琴以歌南风，后王因之，复加文武二弦。至道元年乃增作九弦琴，五弦阮，别造新谱三十七卷。（中略）阮咸，以示中书门下，因谓曰：雅乐与郑卫不同，郑声淫，非中和之道；朕尝思雅正之音可以治心，原古圣之旨，尚存遗美。琴七弦，朕今增之为九。（中略）阮四弦，增之为五，其名曰水火木金土，则五材并用而不悖矣。

由此可知阮之所由作成。陈旸《乐书》在月琴和阮咸琵琶两项都提及这改制，而在月琴则云：

月琴（五弦十三柱），晋阮咸造也；唐太宗更加一弦，[1] 开元中编入雅乐用之。

而一方面在阮咸琵琶则云：

阮咸，五弦，本秦琵琶，而颈长过之，列十二柱焉。（中略）圣朝太宗旧制四弦，上加一弦。

重说着同一乐器，而于月琴说唐太宗更加一弦，自是记忆之误。至于《乐书》以为阮咸十二柱，乃是宋代改为五弦制以后之事。在唐时应当有十三柱，有如上述。

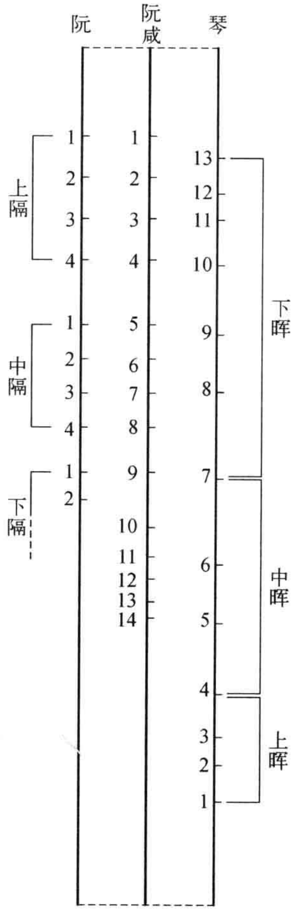
关于宋五弦阮的定弦及弦音用法，在上述的《乐书》阮咸琵琶条下注里存着有不可忽略的记录。据其所记，或有可能推知旧四弦阮咸的弹法。陈旸《乐书》云：

圣朝太宗旧制四弦上加一弦散吕五音（吕弦之调有数法，大弦为宫是正声，或为下徵，或为下羽）。阮类琴有浊、中、清三倍声，上隔四柱浊声也，应琴下晖。中隔四柱中声也，类琴中晖下晖。下隔四柱清声，

1 兹有省文。

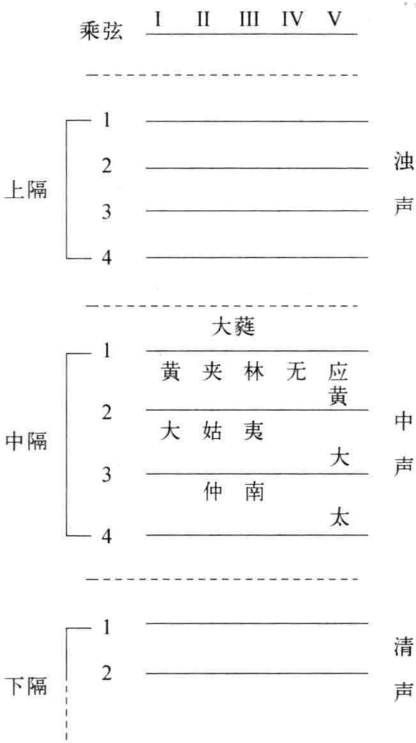
类琴之上晖。今太常乐工俗谱，按中隔第一弦（第一柱下按黄钟，第二柱下按大吕），第二弦（第一柱上按太簇，第一柱下按夹钟，第二柱下按姑洗，第三柱下按中吕），第三弦（第一柱上按蕤宾，第一柱下按林钟，第二柱下按夷则，第三柱下按南吕），第四弦（第一柱下按无射），第五弦（第一柱下按应钟，第二柱是黄钟清，第三柱是大吕清，第四柱是大簇清，所有夹钟清在下隔），凡此本应五音，非有浊、中、清之别也。

这注记里虽有不解之点，而参酌正仓院北仓阮咸的柱制，来考五弦阮柱



制，盖上隔中隔各四柱，而下隔的第1、2柱位置或者是这样。

琴徽(晖)和阮咸或阮的柱，性质稍有不同，如上表所示。所以琴的下中上晖和阮的上中下隔音域当然不同。《乐书》注但言二乐器音域的三分，有其类似性而已。而阮的中隔四柱，为得如注之律，指头按弦的位置当如下图：



今先除开第五弦，考察其余四弦。柱的上按，只限于第二、第三弦的第一柱，这表示上隔的第四柱和中隔的第一柱之间隔着二律；所以中隔第一柱须稍上按弦而弹；以下的律，都在柱稍下按弦而弹。例如黄钟在第一第二柱间按弦，不是隔声而求柱声，则按第二柱。这在北仓阮咸的柱制，就在各柱上端的位置按弦，

结果相同。将隔声翻作柱声而表现四弦的声律，则如下表：

		I	II	III	IV
中隔	1	——	太	蕤	——
	2	黄	夹	林	无
	3	大	姑	夷	——
	4	——	仲	南	——

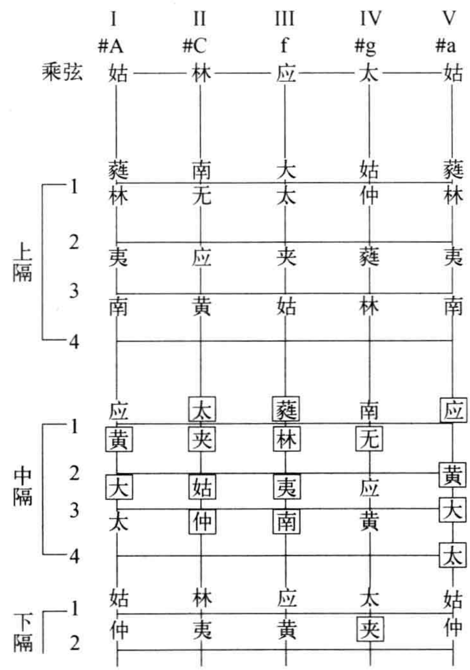
宋初建隆年间（960—963）和岘之律（比王朴律低一律）的黄钟，可以测为♯f^1，由此而求四弦的散声之律，则为♯A，♯C，f，♯g。于是再来考第五弦。如果相信《乐书》的注是正确的话，就会领悟和其他四弦的按法有所不同。黄钟清、大吕清、太簇清，但书柱而不示上下。如果像四弦琵琶一样取柱声，则第一柱下按的应钟成为第二柱声，不得不与黄钟清重复了，所以这注记未可尽信。因之，黄钟清以下二清声，要照注记取柱声的话，应钟须是第一柱上按方可。如此订正注记之误时，第五弦柱声的律位就完全和第一弦一样了。翻为柱声如下：

V	应	黄	大	太
	1	2	3	4

这样一修正，结果出现了甚有兴趣之事，就是♯A，♯C，f，♯g，♯a的定弦，且不管第四弦，则与琵琶风香调成为同型。阮咸的清风调就是风香调，则此解释并不见得格外牵强附会。当旧四弦阮咸改为五弦时，如不多改变全音域而加一弦——例如应用阮咸于清风调，则其一法必然要在第三、第五弦中间给阮第四弦选择一适宜之律。

上述的这种定弦，《乐书》所谓吕弦之调，当用于正声、下徵、下羽等。这些调就和晋荀勖的十二笛三调（正声、下徵、清角

三调)有关。不同处只是彼为清角而此为下羽，由十二笛的调法想来，当是正声以第一弦黄钟为宫，下徵以第一弦浊林钟(上隔第一柱下按)为宫，下羽以第一弦浊南吕(上隔第三柱下按)为宫的。《乐书》虽说上隔四柱浊声，中隔四柱中声，下隔四柱清声，而上隔过半数和下隔约半数皆取于中声，一看下表可知。盖阮具十二柱，加上散声，共有六十五声，而用得最多的是中隔四柱的中声；这传统是经唐阮咸及更古的南朝秦汉子保存下来的。阮咸及阮，大概也如七弦琴一样，用着异弦同音。这就用得着多数的柱，而当然必须用手指摘奏，也就用不着拨了。阮十二柱的浊、中、清声律分配，表示如下：



(加有方框的律，表示《乐书》所注记的。)

阮在南宋时代，也普及在民间，与俗乐器杂奏。《武林旧事》有云：

又有吹箫弹阮（阮之讹），息气锣板，歌唱散耍等人，谓之赶趁[5]。

原注

〔1〕 刘孝孙《事原》云："阮咸，其形似月，其声合琴，名为月琴"。（《图书集成》引）

〔2〕 参看《文物参考资料》，1956，第六期，卷头图版，及《洛阳16号工区76号唐墓清理简报》。

〔3〕 斯坦因：《亚细亚内地》（*Innermost Asia*），图版CVI（AST. iii, 4. 010. b-j）。

〔4〕 《敦煌壁画集》，图48（唐）。

〔5〕 阮还有龙阮之称，见《梦粱录》（二），诸库迎煮条。

唐代的胡琴名称

胡琴这名称，在近代中国是用来指称弓擦弦乐器的，可是唐代早已有此语。若谓此称是由于不大像中国向来所知的西域系弦乐器而产生，那么或许意外地就指着一种弓擦弦乐器，也未可知。这胡琴的胡字，按照隋唐的用语惯例，是伊朗的意思。因而想象伊朗系弦乐器中有一种和琵琶、竖箜篌又稍稍异制的，那就可能是像后世的一种弓擦胡琴。然而唐代胡琴的记载中，却十之八九都指琵琶。现在举例加以讨论。

胡琴之名，盛唐时代已经有了。岑参诗里有一句“胡琴琵琶与羌笛”，似乎与琵琶不是一事，可以解释做不同后来出现的胡琴，另是一种西域系乐器。白居易咏筝的诗：

赵瑟情相似，胡琴调不同

这诗里胡琴是什么，还是不明白。较明白一点的是文宗以后的记载。《乐府杂录》里说：

文宗朝有内人郑中丞，善胡琴。内库有二琵琶，号大小忽雷；郑尝弹小忽雷，偶以匙头脱，送崇仁坊南赵家修理。大约造乐器，悉在此坊，其中二赵家最妙。

这下文说这乐器，分明正是琵琶。文中所谓匙头，恰当和名的海老尾（虾尾），琵琶、阮咸、三弦等都有的。据宋钱易《南部新节》，这大小二器是唐韩滉所制。今故宫博物院所藏（一器有建中二年铭），相传就是。然而这二弦、无柱、皮面的乐器，属于清代

“笳吹乐”用胡琴(弓擦乐器)的系统，不像唐代的遗物。(如果真是唐代传来的遗物，那么唐的胡琴当是弓擦乐器了)。陈旸《乐书》说胡琴：

唐文宗朝，女伶郑中丞善弹胡琴；昭宗末，石潨善胡琴。则琴一也，而有擅场。然胡汉之异，特其制度殊耳。

后文不过是拘于胡琴文字的解释，并不能具体说明什么。同书瓦琵琶注却云：

昔王保义有女善弹琵琶，梦异人授之乐曲，其声清越，类于仙家，紫云之亚也。其所传之曲有道调宫，(中略)凡二百余曲。所异者，徵调中弹《湘妃怨》、《哭颜回》，当时胡琴不弹徵调而已，亦异事也。

不独琵琶，唐人避用徵调，可以参考《乐书》于琵琶项下举有胡琴。

如上的资料以外，散见于文学作品，有言胡琴之文。记文宗时事的《剑侠传》(段成式撰)《田膨郎》篇云：

有龙武二蕃将王敬宏，常蓄小仆，年甫十八九，神采俊利，使之无往不届。敬宏曾与流辈于威远军会宴，有侍儿善鼓胡琴，四座酒酣，因请度曲；辞以乐器非妙，须常御手者弹之。钟漏已传，取之不及，因起解带。小仆曰：若要琵琶，顷刻可至。敬宏曰：禁鼓才动，军门已锁，寻常汝岂不见？何言之谬也！既而就饮数巡，小仆以绣囊将琵琶而至。

又《灵鬼志》(常沂撰)《胜儿》篇云：

吴太伯祠，在东阊之西，每春秋季，市肆相率合牢醴，祈福于三让王，多图善马彩舆子女以献之。时乙丑春，有金银行首纠合其徒，以轻绡画美人侍婢捧胡琴以从。其貌出于旧绘者，名美人为胜儿。(中略)有进士刘景复送客之金陵，置酒于庙之东通波

馆。忽欠伸思寝，乃就榻。梦见紫衣冠者言曰：让王奉屈。刘生随至庙，周旋揖让而坐。王语刘生曰：适纳一胡琴妓，艺甚精，而色姝丽，知吾子善歌，故奉邀作胡琴一章，以宠其艺。初，生颇不甘，命酌人间酒一杯与饮。逡巡酒至，并献酒物，视之乃向馆中祖筵者。生饮数杯而醉，作歌曰："繁弦已停杂吹歇，胜儿调弄逻逤拨。四弦拢然三四声，唤起边风驻寒月。大声嘈嘈奔淈淈，波翻浪蹙倒溟渤。小弦切切怨飔飔，鬼哭神悲低悉窣。"


图 95　琵琶　萨珊尼朝银皿

这胡琴是四弦，且用逻逤拨来弹，可知依然还是琵琶。

从这些文例看来，当时的胡琴，只是个琵琶的别称。苟无其他反证，则唐的胡琴，可以确断为琵琶无误。日本早以胡琴称琵琶，记载有关琵琶事项的《胡琴教录》一书，书名就表示着这一点。此书的著者虽未详，然其中的"师说"都是活跃于平安末期的人物，大概著者是个生存于镰仓初年的音乐家。又《教训抄》（八）云：

琵琶，胡琴(kokin)。

虽不知其何所据，然与唐代的称呼是暗合的。

琵琶的定弦原则及其变迁

古来中国称为琵琶的，大别有两种。一为汉魏式琵琶，其形圆体长颈，四弦十二柱。唐的阮咸，可以认为是其变种。一为伊朗式琵琶，是比前者稍晚传自西方的乐器，后世称之为琵琶的是这一种，有四弦四柱。本论文中所说的琵琶三，就指这伊朗式的琵琶。

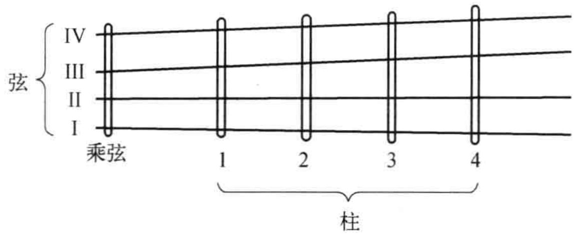
中国的琵琶，自从其传入的当初，就是四弦四柱的。这一点，不但在今天还有遗存的唐物可资证明，看到同一源流的乐器阿拉伯 oud，当其初期，也曾经是同样的体制。我以为凭此即足以下这样肯定的论断。中国的琵琶，阿拉伯的 oud，原都是从生长在伊朗地方的同一种乐器里派生出来的东西二枝。其在阿拉伯的一枝，在第 10 世纪中变成了五弦；再后世，又在槽的膨鼓形态上产生了一些变化，成为欧洲的诗琴族（Laute，lute）之祖。而在中国，则唐宋的琵琶，以及日本在奈良时代（710—794）传自唐土，而以乐琵琶（gakubiwa）的位分一直传承到今日的，都还依然是四弦四柱。即由是而孳生的——中国近代的多柱琵琶以及日本近代的平家、萨摩、筑前等琵琶——也都不像近东以及欧洲那样见到显著的变化。所以唐及其前后的琵琶形制，可以通过日本正仓院所藏奈良时代遗物五面以及今日雅乐所用乐琵琶而知之。其音律、定弦、奏法，也可通过今日犹存的乐家传统以及古典的记载等等而详究之。

以下考察这琵琶的音律，特别以定弦为中心，看是如何累积起

方案来赋予四弦四柱以音律，而成为著名的定弦法的发展情况。

琵琶的定弦原则

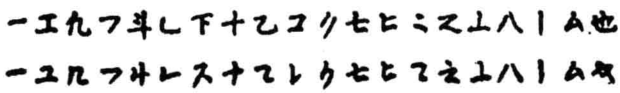
琵琶在传入中国以前就有四弦四柱。几乎无改发祥地伊朗的形制，经中亚而传入中国，盖在六朝的前半期。波斯萨珊尼王朝的图像，完全与中国琵琶同形；如果知道受之于波斯而稍改其制的阿拉伯 oud 在第 10 世纪还传着四柱之制，很能了解伊朗原型本来就是四弦四柱，而中亚、中国的琵琶、阿拉伯的 oud，都是承传其制的。琵琶的四弦四柱制，排列如下图：



弦的排列，以 I II III IV 的次序由大而小；柱的排列，唯第 1 柱与乘弦之间相离约一音程（二律），其余柱间都相隔半音程（一律）。未论柱的定位法以前，先须讲明代表四弦四柱所生二十声的琵琶谱字和日本名称，见 277 页表：

这种字体，从平安（794—1192）末期用到今天，几无改变；在唐以及奈良（710—794）时代到平安初期，稍有不同，如下表：

近体：
古体：



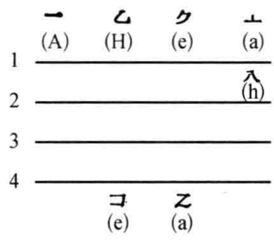
这二十个字的名称，原从这些略字的本字字音上来的，然而分明已有失却其原义的。例如斗、下等就是。由其古体来看，知其显然是后世的讹称了。

I	II	III	IV
一 ichi	ㄴ otsu	彡 gyō	丄 zyō
工 ku	下 ge	七 shichi	八 hachi
凢 bō	十 zyū	ヒ hi	丨 boku
フ syu	乙 bi	ミ gon	ム sen
斗 to	コ ko	乙 shi	也 ya

其次，关于四柱的定位之法，例如《胡琴教录》付柱第十七云：

配合笛的黄钟调，调为返风香调以定四柱，得之丄(同音)コク(同音)，然后量此而定一柱得乙八(同音)，然后量是而将二三柱，配分其间隔而定之。

加以注释是这样：使四弦的散声为A H e a，先定第4柱于乙(コ)合丄(彡)同音的位置，决定第1柱于八合乙同音的位置，然后在第1柱和第4柱之间，适宜算定第2第3柱的位置。参照右图：



这个定柱法，用理论说：第4柱正当弦长3/4的地方，由是得散音的四度高声。第1柱在乘弦算起正当弦长8/9的地方，第2柱放在约当弦长27/32处，第3柱放在约当弦长64/81处。柱之接触于弦的面，有着一个阔度的，所以为使弦之分割尽可能切

近理论地精确，必须选择位置，使分割点恰当柱面的下角。如此定下柱的位置来分割的弦音，虽有微差，在散声为宫商角徵羽时，所生的声当如下表：

	5/9	27/32	64/81	3/4
散声	柱声			
	1	2	3	4
宫	商		角	
商	角		变徵	徵
角	变徵	徵		羽
徵	羽		变宫	宫
羽	变宫	宫		商

这样发声的四弦四柱制，在承继伊朗式琵琶的初期阿拉伯 oud 也一样见到，在中亚也一样，在中国也只是完全接受了外来之制。oud 的古制，始见记载于第 10 世纪的音乐家阿尔·法拉皮(Al Farabi)的乐书。其弦及柱的名称如下：

弦

I	Bamm
II	Mithlath
III	Mathnā
IV	Zir

柱

0	Motlaq	1
1	Sabbāba	8/9
2	Wostā	27/32
3	Bincir	64/81
4	Khincir	3/4

这第 1 柱到第 4 柱的名称，适当第 2 指(食指)到第 5 指(小指)的名称；柱的位置，与中国制相一致。oud 的定弦法中最可注目的是每个弦都有四度间隔(音程)，第 I 弦作为 A 的话，就如下表：

```
I                              III
0   1 2 3 4                    0  1  2 3 4
A   H c #c d   e  f  #f  g   a #a h  c    d #d e  f
           0    1  2   3  4          0    1  2 3  4
           II                        IV
```

这个四度定弦法，和中国的平调是同型的，可以断言其渊源于原来伊朗式琵琶的定弦法的。在中国，这定弦法也是构成琵琶谱的理论基础，可以确认：琵琶虽在中亚产生了种种的其他定弦法，而传入中国的定弦法，为其中心的是平调型的。为什么可以相信平调型是琵琶定弦法的基础呢？因为只有在平调，琵琶谱能保持其一贯性的关联；同时在赋予音律的时候，能与笙谱取得相对的一致——其实还是绝对的一致。

今以I弦为 A，尽调四弦为从低弦到高弦都各成四度关系时，斗与第 II 弦散声乙同音，コ与第 III 弦散声彡同音，乙与第 III 弦散声⊥同音；和 oud 的定弦完全一样。如果以第 I 弦为 H 时，其谱的排列以至于它所保持的音律都与笙谱的排列及其音律相一致。(虽则笙谱用本字而琵琶谱用略字，也有一看不像是同一字的)。

	H	c	♯c	d	♯d	e	f	♯f	g	♯g	a	♯a	h	c^1	♯c	d^1	♯d^1	e^1	f^1	♯f^1	g^1
笙　谱	一	○	工	九	毛	乙	〔下〕	下	十	美	行乞	〔计〕	七	比	言	上	○	八	○	千	也
琵琶谱	一	○	工	九	フ	斗 乙	○	下	十	乙	コ 彡	○	七	ヒ	⺀	乙 ⊥	○	八	丨	ム	也
琵琶柱	0		1	2	3	4 0		1	2	3	4 0		1	2	3	4 0		1	2	3	4
			I					II					III					IV			

注：表中有括弧〔　〕的表示十九管笙所用的音。

现行的平调，因为用笛的盘涉调，而四弦的音律都按上表的音律降低四度，调成♯F H e a，所以就是这样全般地比笙谱之律低四度。由于平调与笙谱有这样的关系，在琵琶谱又有如此的一贯性，而为琵琶定弦的基础，再从它和阿拉伯 oud 的定弦之相一致；所以推定它是渊源于伊朗式琵琶定弦的直系。

琵琶定弦的基础，可以了解是平调了；可是此外唐代还有

几十种的定弦（虽然包括许多的异名同调）见于记载。单数今日能够推知的就超过三十种。这一些定弦，看来似乎千差万别，而其间自有一定的原则，这是可以看得出来的。不懂得这个原则，简直就无法解读古谱里的未明之曲。今列举其原则如下：

一、四弦顺着第Ⅰ弦到第Ⅳ弦由低音往高音调律。第Ⅱ弦反低于第Ⅰ弦的例子是极少见的。有时相邻二弦亦同律。

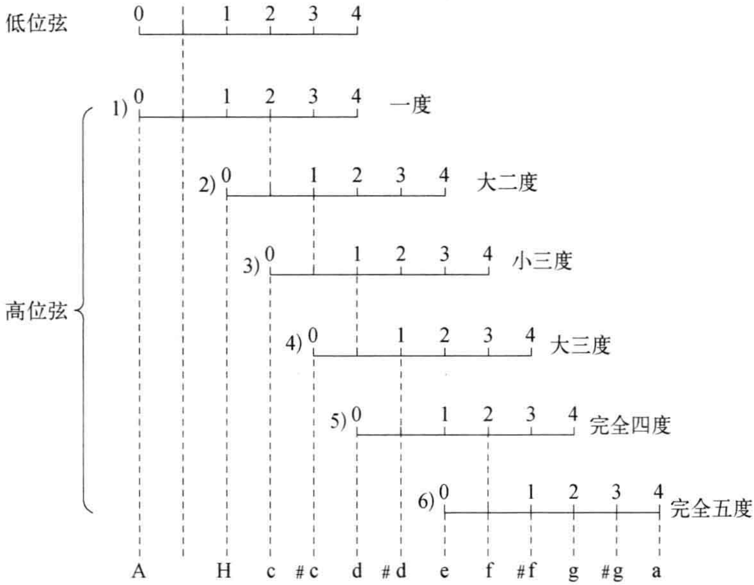
二、相邻的二弦，以大二度（二律）至完全四度（五律）之间，及完全五度（七律）中之任一音程相连结（两弦为八度音程的很少见）。

三、乘弦与第1柱的正半中的小二度（一律），及第4柱与恰当全五度的2/3处（无柱）之间的减五度（六律），唯此二音程是绝对不许用的。

四、赋予四弦的音律，自有限定的范围。唐代、奈良时代、平安时代所用的弦制，自必各有其一定的规格，所以各因其弦之粗细而堪能定弦弹奏的音域自有一定。一弦之所能堪者是四度左右的调律，很少超过五度的。尤其是第Ⅳ弦，若相差至于五度，则有弦断之虞。

五、四弦之间，必须紧密连结，使七声都能顺次编入。与低位弦柱声相连络的高位弦散声，七声中必限于宫商角徵羽五声，变宫、变徵是不许用的。其理由：散声如为变声，就必然要在乘弦与第1柱之间求其宫或徵，而这是求不到的，所以不许用。

综上各条，再用图表来加以解释。低位弦与高位弦的连结，有（1—6）六种情况，并有实用例的（今设低位弦为A）。



唐代定弦的发展

琵琶定弦的基本方法是顺序按照四度关系来调整四弦音律的平调法，这在伊朗式琵琶的本源地也是个代表性的定弦法，有如前述。古代中亚也许在平调之外还另有其他的定弦方法也未可知，但无确证之可征，今日所能知道的，都是唐时中国所用的。现在来逐一探讨定弦法的发展途径。

（一）《乐书要录》记载的琵琶十二均调　论年代最古的，当是《乐书要录》记载的十二均调，这见于藤原师长（1138—1192）的《三五要录》（一）。《乐书要录》是唐武后勅撰之书，载的是古今音乐全般的通论，和可以认为是唐代的学说，现在佚失得仅存第五、六、七三卷了。《三五要录》是妙音院流的琵琶谱集成，而

卷首载有关于琵琶音律甚重要的资料，可以说不看这资料就完全无从知道平安末期以前的琵琶定弦。其书（一）《调子品》里，首先引用《乐书要录》来说明声与均的关系，由一均七调而生十二均八十四调，并附述其“私案”云：

抑琵琶法者，载《乐书要录》，李唐武后所撰也。若不知十二均调，争辨律吕宫商哉！故先录旋宫法，续著调子品耳。

从这叙述口气看来，下文的琵琶旋宫，无疑是《乐书要录》所记。现行本这旋宫法部分已亡失，而据《阿月问答》（镰仓中期的音律书），可知其时尚存。《问答》云：

《乐书要录》第八卷琵琶（旋）宫法。（载《三五要录》）

原来在第八卷里。《三五要录》所载这旋宫法：

琵琶旋宫法

夫旋宫之法，以相生为次。今于四弦四柱，皆注律吕宫商。其均外之声，既非均调所搞（扼），不注宫商，唯注律吕而已。若所至之调，兼以律管验之，则一无差升，又宫商易晓。七调之中，每调有曲，随其所管，是曲皆通。然平调亦有黄钟之均，何因不以为首者，为黄钟自有正调，又以大弦为宫律，既象君，故从本调。若直欲取解随便易者，或从平调为首，起林钟为均，但便旋相为宫，递十二律终归一揆，理亦无妨。

文中意义，虽稍难通，大意可以判读。“平调亦有黄钟之均”以下，是说：《乐书要录》虽以平调为中心，然而黄钟是君的象征，所以黄钟均放在第一，而平调所属的林钟均放在第二；最后又说：要转回最初的均，所以从黄钟均转回黄钟均，和林钟均转回林钟均是一样道理。紧跟这旋宫法序，说着十二均定弦方法，第一讲黄钟均的话：

十一月　黄钟均　（黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，蕤宾为

变徵，林钟为徵，南吕为羽，应钟为变宫）。

右吹太簇律管，缓子弦应之。自余三弦，依平调调之。调讫，然后急大弦（急一律），打中指第三应之，声即黄钟均也。

散声（大弦黄钟，宫；第二姑洗，角；第三南吕，羽；子弦太簇，商）。

右中指大弦子弦，无名指第二第三弦，小指大弦，并是均外之声，非其黄钟所管，故废而不用。

这里大弦就指第Ⅰ弦，子弦指第Ⅳ弦。说的是先将第Ⅳ弦合太簇律，调整全体为平调，然后将第Ⅰ弦提高一律，就是黄钟均了。

这下面记的是合弦，大概是《三五要录》著者的注记，其中注有横笛的孔名。据此则第Ⅰ弦散声当横笛的“口”孔——实际的音虽不同，乐谱上“口”适当于壹越（d）——所以四声为 d♯f h e′。其次记着单是降低第Ⅰ弦的林钟均：

六月 林钟均 （林钟 南吕 应钟 大吕 太簇 姑洗 蕤宾）

右黄钟调缓大弦（缓一律），应头指第三声，当应钟。余三弦依旧不改。林钟均，今时平调是也。

散声（应钟，角；姑洗，羽；南吕，商；太簇，徵）

然则散声是♯c ♯f h e^1，比今日盘涉调里用的琵琶平调高五度或倒过来低四度了。这样定弦是否可能，颇是疑问。高、低都很有断弦之虞。从《三五要录》著者的注记察之，黄钟均合第Ⅳ弦于太簇律管这句话，是由于著者解释为日本式的壹越（d）为黄钟，平调（e）为太簇的结果而导致此误。壹越是当于唐古制的太簇的，所以按古律应当太簇近于 d。又按唐律尺之律，则比古律高五律，应当是 g。假令唐时的琵琶弦与后世无大差别，则此平调看作适应于哪一律呢？见下表：

a	唐　　律	E I		A II			d III			g IV				
b	唐古律				H I			e II			a III		d^1 IV	
o	三五私说					#c I			#f II			h III		e^1 IV
d	通行说		#F I		H II	·		e III			a IV			

此中(a)论音域得其中庸，然而用唐琵琶的胡俗乐是按古律的，所谓平调是林钟均的羽调，即林钟羽，以古律的林钟均为妥当的话，应当采用(b)。在古律，律管是转用唐律的，所以叫做太簇律管的其实是南吕律管(d)。(b)比通行所说的(d)高四度——换句话说，以第 I 弦调(d)之第 II 弦，以第 III 弦调(d)之第 IV，所以第 IV 弦大有断弦之虞。但是取(b)为妥当的看法，另有两个有力的根据，或许有一个时期，这样高音律的定弦也见于实用。第一是如上述，调此律为(b)时，便与笙谱的音律正确一致；第二是唯有(b)调弦，才能作名实俱一致于林钟羽平调之调。看下表，可以明白这理由。(以林钟 g 为宫的林钟均，林钟羽[平调]是以姑洗[e]为主音的羽调)。

	H	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	a	#a	h	c^1	#c	d^1	#d^1	e^1	f^1	#f^1	g^1
唐古律	应	黄	大	太	夹	姑*	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林
笙　谱	一	〇	工	凡	毛	乙	[下]	下	十	美	行 乞	[计]	七	比	言	上	〇	八	〇	千	也
琵琶谱	一	〇	工	凡	マ	斗 乙	〇	下	十	乙	コ ク	〇	七	匕	⺀	乙 丄	〇	八	丨	ム	也
林钟均	角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
琵琶柱	0		1	2	3	4 0		1	2	3	4 0		1	2	3	4 0		1	2	3	4
	I					II					III					IV					

注：〔 〕表示十九管笙独有的音。

奈良时代的琵琶弦，不幸从正仓院库中佚失了，无从知其巨细，而平安末以至整个镰仓时代，有明记着提高第 IV 弦到盘涉(h)的调，所以这平调才只提高三律便得，未可就说以当时使用的弦绝对不可能作此定弦。

《乐书要录》的十二均旋宫法是由黄钟均经仲吕均而回到黄钟均的，因为以平调为中心，所以在仲吕均的末后说：

黄钟均

右绥第二弦(缓一律)，与无名指大弦同声，声当姑洗。余弦不移，即复本位，归黄钟之调。更缓大弦(缓一律)，与头指第三相应。余弦不移，即是平调，林钟均也。欲审晓旋宫之意，故重述二调。

现在省略十二均其余定弦的考证，用表解来说明全均的四弦音律：

琵琶旋宫十二均表

		应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	〔备考〕
1	黄钟均		I*				II					III			*		IV		
2	林钟均	I					II			*		III					IV		〔平调〕
3	太簇均	I			*		II					III					IV*		〔经信流盘涉调〕
4	南吕均			I			II					III*				IV			
5	姑洗均			I			II*				III					IV			
6	应钟均	I*							II		III			*		IV			
7	蕤宾均			I					II*				III			IV			
8	大吕均			I*				II					III			IV*			
9	夷则均					I		II			*				III			IV	
10	夹钟均					I*				II			III					IV*	
11	无射均		I					II					III*				IV		
12	仲吕均		I					II*				III					IV		

* 表示各均宫位

十二均调中，林钟均、太簇均完全同型同律，而赋声之法不同，所以算二均的。前者第Ⅰ弦散声为角，后者第一弦散声为羽。这在后世平安时代，林钟均为所谓平调的渊源，太簇均为源经信流所谓盘涉调的渊源。

这十二均调，除平调而外，都像是为了说明旋宫理论而造论，未必是实际用过的，然而唐代有数十种的琵琶定弦法，乃是事实。开元时代琵琶名手贺怀智《琵琶谱序》（《梦溪笔谈》引）云：

琵琶八十四调内，黄钟、太簇、林钟三声弦中弹不出，须管色定弦。余八十一调，即以此三调为准，更不用管色定弦。

从可知八十四调，各有其定弦。当初许多是同型异律或同型异名的，实际定弦之型，可能不够半数。《三五要录》就这一点也说：

七声成文，是为一均。每均有七调，合八十四调也。然琵琶调所载者，才四十一个调而已，其余无所见。是管见未覃欤！若（或）弦者不传欤？

开成中入唐穷琵琶蕴奥，后世崇为琵琶中兴之祖的藤原贞敏（807—867）所将来的，有《琵琶诸调子品》，记二十八调，其中不少异名同调亦杂在其间。此外知道的也还有若干。

（二）天平琵琶谱的黄钟调　现存最古的琵琶谱，是在正仓院一文书的纸背上发现的《番假崇》曲。书写年代不下于天平十九年（747），是唯一的唐乐谱标本，极可宝贵的音乐资料。此曲虽未明示其定弦，却题名有“黄钟”二字，自是黄钟调的意思。按后世黄钟调来读，和《三五要录》里记载的两篇《番叚宗》曲有一脉相通，可以推知天平时代也用黄钟调定弦。但是此曲，如果不能解为天平时代虽已经称为黄钟调而实则还是平调之曲，则正如后世

为了合笛之盘涉调而降低五律来定弦的琵琶平调的原型一样，本来原是合笛的黄钟调的。要是这样的话，也像古平调一样，四弦都非提高四度来定弦不可。固然也看弦制如何，或许是可能的；然而通过《五弦谱》而知道五弦的音域，和后世琵琶的音域是大同小异的。这样提高四度来定弦，不无可疑。这《番假崇》曲的黄钟调，一般地作为 A e a d^1，则后世的黄钟调是 E H e a 了。

天平时代，传有唐乐的数曲之名，取平安以来的同名曲与相比较的结果，知道其调名的有沙陀调、大食调、盘涉调、壹越调、平调。从而可知必有适应这些调的琵琶定弦，可是这种定弦的型，究竟和平安以后的哪一定弦型相一致，则一二之外都难以明确。

（三）琵琶诸调子品　仁明天皇承和五年(838，唐文宗开成三年)，以遣唐使判官入唐的藤原贞敏，从年青时就精于琵琶，他趁入唐的机会，学得中唐时代的琵琶新说。归来移植于日本，在日本雅乐的琵琶上开一新风气，后世盛传为琵琶之祖。贞敏一入唐土，就在扬州从廉承武传受了《琵琶诸调子品》一卷。其内容是琵琶二十八调及其合弦，卷末有贞敏自记其受传的次第：

大唐开成三年戊辰八月七日壬辰，日本国使作牒状付勾当银青光录大夫检校太子庶事王友真，奉扬州观察府请琵琶博士。同年九月七日，壬戌依牒状送博士州衙前第一部廉承武(字廉十郎，生年八十五)，则扬州开元寺北水馆而传习弄调子。同月廿九日学业既了，于是博士承武送谱，仍记耳。开成三年九月廿九日，判官藤原贞敏记。[1]

1　兹段引文及下表据林谦三《琵琶谱新考：特论此记谱法及奏法之变迁》一文其附录“琵琶诸调品旧考正误”校改。

这《调子品》的定弦说明很简单，还因传写有误而有颇难判读之点。也有若干的异名同调。例如定弦同是平调而名各异者多至六调。其所以定弦音律完全相同而呼以异名者，盖由于定弦虽同而用途有别，然而其中有用途都只能作同一论的，也有莫解其真意的。今姑付之不问，列表以示其名称、定弦与合弦上揣测得的用途、音律等如下：

调名		品种	定弦				用途	备考	三五要录该当调
			I	II	III	IV			
1	壹越调	平调	#F	H	e	a	南吕宫		平调
2	壹越上调		E	E	h	#f			
3	沙陀调	平调	#F	H	e	a	南吕宫		平调
4	双调		A	d	e	a	沙陀调	合笛壹越调 六＝乙、 夕＝一丄	双调
5	平调	平调	#F	H	e	a	盘涉调	合笛盘涉调 中＝乙	平调
6	大食调	平调	#F	H	e	a	盘涉调	以笛盘涉调合	平调
7	乞食调	平调	#F	H	e	a		大食调之同音	平调
8	小食调	平调	#F	H	c	a		与大食调同	平调
9	道调		〔E	E	H	e〕			啄木调 [1]
10	黄钟调		E	H	e	a	平调	干＝一夕	黄钟调
11	大黄钟调		E	#F	#c	e	南吕羽 高平调		[2]
12	水调		〔D	A		〕[3]			

1 此行删之。
2 同上。
3 定弦改为“G D g a”。

（续表）

调名		品种	定弦				用途	备考	三五要录该当调	
			I	II	III	IV				
13	万涉调	平调	#F	H	e	a	南吕羽 高平调	干＝乙	平调	
14	风香调		A (H	c d	e #f	a h	黄钟调 盘涉调)		风香调	
15	返风香调		A (G	H A	e d	a g	水调 双调)		返风香调	
16	仙女调		E	H	d	a				
17	林钟调		G A	c d	d e	a h	中吕调 平调			
18	清调		A	d	d	a	中吕调	六＝乙ㇲ	清调	
19	杀孔调		〔E	E	e	#f〕				1
20	难调		E	e	#f	#c				2
21	仙鹤调		E	H	e	h	大食调?	コㇲ平调音		
22	高仙调		E	H	e	#f	盘涉调			
23	凤凰调		H	A	d	a				3
24	鸳鸯调		E[4]	e	#f	h				
25	南品调		A	c	c	e				
26	玉神调		G (A	H #c	d e	g a)				
27	碧玉调		H	A	e	a	壹越调			
28	啄木调		A (G	A G	e d	a g)			啄木调	

1 此行删之。

2 此行删之。 林谦三曰：表 9、11、19、20 四调子于《书陵部本》亦记载不完全，依然留有疑问。

3 第Ⅲ、Ⅳ弦分别改为“e”、“g”，三五要录该当调为“双调”。

4 第 I 弦改为“H”。

以上二十八调之中，过半数可以明确判知其定弦和用途等，其余则因注记简单，又难免传写有误，而多不可得解。后人乐书中，也往往有此等调的注记，可也有显然不合原文的，可信程度颇费踌躇。其定弦分明的平调、风香调、返风香调、黄钟调、清调、双调、啄木调等，容后详论，这里但就一二调，述其应注意的几点。

一、《胡琴教录·诸调子品》第七，举有师说二条帝时(1159—1166)讨论二十八调的故事。其时帝命琵琶师范源通能奏琵琶，其因调子品注记不详而不能判明的曲调，经师范自己从弦色来摸索到了定弦及其吕律的模样，甚动睿感。奚命通能造为能以弹奏之谱，于吕(商调)有《武德乐·急》，于律(羽调)有《五圣乐·急》及其他诸曲云。这新编的琵琶谱中，至今犹传的有林钟调的《五常乐·急》，高仙调的《千秋乐》，碧玉调的《武德乐·急》共三曲，都是用别异的定弦来再现原曲的。

二、琵琶定弦，平调取羽声之法有二：一以第II弦散声为羽，就是一般通用的说法；另一是以第I弦散声为羽的说法。前者恰当琵琶十二均调的林钟均，后者恰当太簇均。《调子品》的壹越调、沙陀调、万涉调，这三调之取羽于第I弦，从其弦色而可知。这两说直到平安末期还是二派并存的，据《胡琴教录·诸调子品》里如下的说话里，分明看得出来。

愚按，笛盘涉调时，普通用风香调。但是琵琶有时断了弦，不能提高弦音。此时弹以别调，谓之下调。俗称这下调有二名。经信(源经信)流称为盘涉调，院禅流称为平调。今余试弹古谱，二十八调中，并存有此二调。唯平调与今调合。盘涉调则定弦虽同，声异平调，不合今行之调，在弦色亦复显然。所谓平调时，以乙八为甲声，一七为乙声。盘涉则以一七为甲，以下厶为乙。然则，合笛之盘涉调而定弦为平调，不改其弦音而弹时，结果是合于笛的下无调了。

这里说的，就是因为院禅流是按照通行之说，以第Ⅱ弦为羽的，所以乙八在本调适当于甲声而为羽，一七适当于乙声而为角；经信流则以第Ⅰ弦为羽的，所以一七反适当羽(甲)，而下ム却为角(乙)了。因之，以经信流来弹院禅流的平调时，便合于笛之下无调(高平调)了。按此记开头，原说比风香调(H d #f h)还低的调，所以平调、盘涉调都当然要定弦为#F H e a。盘涉调而为 H e a d^1，则反而全盘都成高音，和所谓下调的意思相反。因之，如平调合诸笛的盘涉调一样，盘涉调合诸笛下无调，才能信其音律俱同。证明这一点的，有《三五奥秘录》所引应安四年(1371)的谱中所说：

盘涉调(合笛龙吟调，亦名下无调，貊笛平调)。

不过《体源抄》(八)的“盘涉调”(合笛盘涉调，但孝博号平调，斗乙八[宫中])只是见到一部分乐家之间，因为琵琶平调已经成了盘涉调的专用而竟称平调为盘涉调，有如今日了。

表解院禅、经信二流的差异如下：

平　调(院禅流)

Ⅳ	a	徵		羽(甲)		变宫	宫
Ⅲ	e	商		角(乙)		变徵	徵
Ⅱ	H	羽(甲)		变宫	宫		商
Ⅰ	#F	角(乙)		变徵	徵		羽
		0		1	2	3	4

盘涉调(经信流)

Ⅳ	a	宫		商		角(乙)	
Ⅲ	e	徵		羽(甲)		变宫	宫
Ⅱ	H	商		角(乙)		变徵	徵
Ⅰ	#F	羽(甲)		变宫	宫		商
		0		1	2	3	4

三、《调子品》中，凡是带有笛调名称的，与其所合的笛调相比较，都低五度。下面就两者的主音作成对照表：

壹越调 d——南吕宫 a	大食调 e——盘涉调 h
沙陀调 d——南吕宫 a	乞食调 e——盘涉调 h
双调 g——沙陀调 d	黄钟调 a——平调 e
平调 e——盘涉调 h	万涉调 h——高平调 #f

何以有这样的名实之差呢？我所持的一种解释是：这名称，大概由于当初原按笛同律定弦（例如平调按平调）的，后来降低四度来定四弦了，于是与低四度或高五度的笛调相合，因此名实就相差了。

传受了《诸调子品》的贞敏据此整理了奈良时代以来的唐传乐曲，规定了日本雅乐的琵琶谱的规范。这以后的琵琶谱定弦，限定为数调，就是依据贞敏之说的。此事在下文引录的《三五要录》所记载，也很能明白。平安末的八调，都出自《诸调子品》；传在今日的琵琶诸调，是其后裔。因之日本琵琶定弦的主流，发源于贞敏所将来的《诸调子品》，是可以确认的。所以与奈良时代所传唐的古说，稍有不同之处，而中唐的新说实为日本琵琶调的直接根原。在这意义上，带了一卷《琵琶诸调子品》回来的贞敏，对于日本雅乐的功绩殊大，此书价值是极高的。不过，这反面，由于贞敏及其后继者的误解，混淆了沙陀调（宫调）与壹越调（商调），误用水调等等，流布了日本雅乐独特之说，遂至于今日而莫之能改，是很可惜的。

（四）《敦煌琵琶谱》之调　法国伯希和在敦煌石室发现而携去的许多唐宋时代写本中，有一卷《琵琶谱》（伯 3808 号）。可以认为五代的写本，内容是唐末的曲调二十五篇，谱式完全和《天平琵琶谱》一样，可以即作唐谱看待。谱中各曲虽不记定弦，却

以三样的书体并行，表现着三样的用谱法，可知有三样的定弦法。最妥当地解释此谱的方法，是参考前面叙述的定弦原则，尽可能使谱中异调同名之曲——《倾杯乐》、《水鼓子》、《伊州》(各有二曲)——归于一致的定弦法。关于这一谱的解读，我已发表过论文，这里不谈，只举我种种考察的结果，所到达的三种定弦(姑以第Ⅳ弦为a以示四弦的音律)：

种目	定弦				琵琶调名	用途
	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ		
第一种	H	d	g	a	——	变徵调、变宫调
第二种	A	c	e	a	风香调	宫调
第三种	A	#c	e	a	玉神调	宫调

平安时代到近代定弦的消长

(一) 贞敏的琵琶四调与平安朝的八调　日本奈良时代(710—794)，琵琶已与其他乐器同供奏乐，亦自传得若干定弦法；自从承和年间藤原贞敏传习中唐的新说归来，使得琵琶的定弦有了相当显著的改革。或者因此而以后论琵琶者，几乎不复记得贞敏以前之事，遂一以贞敏所传，视为正宗。然则贞敏的业绩究如何？先一窥古人的记述。首有《三五要录》(一)的话：

延喜二十一年(921)，式部卿亲王(贞敏)《琵琶谱》云："夫琵琶调子品，其数繁多，忽不可弹尽。然贞敏朝臣究弹诸调，无所不贯综。而或其音不殊美，或合笛多违，仍定四调，备雅乐。其多欲知诸调用，案谱可觉，必不可拘师传。"所谓四调者：风香调、返风香调、黄钟调、清调也。是诸调之中，撰定合笛四调，以备雅乐欤？

贞敏整理旧传的，以及自己从唐学来的许多《调子品》，改革成

四个中心调，一切乐曲都能适应于这四调之一。这的确是可能的。风香调、黄钟调、清调是适应“律”（羽、角调）曲的，返风香调及黄钟同调异名的返黄钟调是适应“吕”（宫、商调）曲的，其用法散见于《三五要录》。相信平调、双调也是自古就有的，而此中却一句不曾提到平调，因为那是可以用风香调代替；双调也可以用返风香调代替。当日本的唐乐演奏甫入整理的时期，贞敏这四调本位，在简洁的统制上，确是甚为适切的措施。

于是应当进一步考察的问题是：当贞敏改革的时候，定弦法是否全盘降低了的？从贞敏带来的《诸调子品》所注记，可知弦管之间已有着一定的音律之差，而在盛唐及奈良时代也大概已经如此了。弦管之间，苟非各自为律——《五弦谱》就间接暗示弦管同律——的话，则琵琶的黄钟调应当合笛的黄钟调，其必合诸笛的平调，非有其理由不可。从《诸调子品》，可以确认弦管之间，至迟在贞敏入唐的中唐时代，琵琶已经不拘调名而与笛调相区别。虽然不能摘出潜在的事情来，若非认为唐代有一个时期（武后与玄宗之间或玄宗末与中唐之间）琵琶定弦有了重大改变，摆着笙琵琶同谱，和弦管异调这么两个事实，就几乎不可能解明。照《三五要录》说来，上古是弦管同调的。同书（二）《诸子品》下里，对于包含贞敏四调的平安末期所用八调之由来与惯用法，却有着不可忽视的记述：

风香调	返风香调
黄钟调	返黄钟调
清调	双调
平调	啄木调

私案：《琵琶调子品》，上古各用本调，弦管无异。即以琵琶平调，合笛平调，以琵琶黄钟调，合笛黄钟调。而我祖师守官（藤原贞敏）令定四调备雅乐，所谓风香调，返风香调、黄钟调、清调

是也。今世以琵琶风香调合笛黄钟调、盘涉调，以琵琶返风香调合笛壹越调、沙陀调、双调、水调，以琵琶黄钟调合笛平调、性调，以琵琶返黄钟调合笛大食调、乞食调，又以琵琶清调合笛平调、盘涉调。然以风香调合笛盘涉调，以返风香调合笛壹越调时，弦急易绝，调高难和。爰以琵琶双调合笛壹越调，以琵琶平调合笛盘涉调，缓急得中，清浊叶宜。故用件八调以弹诸曲焉。

文中上古，自指贞敏以前，但未明示年代。所谓弦管同调，是说原来弦的平调是对应管的平调，弦的黄钟调也是管的黄钟调的。就因调高弦急，才放低弦音四度来定弦。低四度，则平调(e)只有用于盘涉(h)，黄钟(a)只用于平调，是自明之理。于是就如《诸调子品》里所见，有的调名，实则比笛调通低五度或高四度了。再在这《三五要录》的记述里，可以知道贞敏所创四调的应用，就是所引的最后几句。可知应用上述《胡琴教录》的下调，或是添上平调、双调的八调，乃是平安末期以至镰仓时代的习惯。四调之外知有平调、双调、贞敏时代已然，至加入四调来实用，究出何等动机，始于何时？《胡琴教录·诸调子品》云：

解说云：左大臣上洛时，以不审事四条奉问，一云：古多曲调，中古所用四调也，见《南宫谱》(风香调、黄钟调)，乃今世加弹双调平调。此条按南宫之谱跋语旨趣案谱弹出欤？然则自何时用乎？答云：不然也。

仍无明答，也不说明年代。

至于风香调以下的定弦，《三五要录》的注记说得很清楚，不难理解，只是必须注意一事：其说明属于羽调的风香调、黄钟调、清调以及平调的七声，却是日本称法称羽为宫的，所以角、变宫、变徵三声都低了一律。风香调注："案相生法，角、变宫、变徵，三声一律下欤"。列表一看，便解其意：

宫调	○宫		商		角↙		变徵↙	徵	羽	变宫↙	宫		
羽调	○羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽
三五要录羽调	○宫		商	●角		●变徵		徵		羽	●变宫		宫

而于商调的返黄钟调(与黄钟调同型而声位不同)没有注记，如果也按日本式来说七声，则变宫、变徵二声也应该低下一律来看(参看下表)：

宫调	○宫		商		角		变徵↙	徵		羽		变宫↙	宫
商调	○商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商
三五要录商调	○宫		商		角	●变徵		徵		羽	●变宫		宫

综合八调列表如下：

琵琶调名		定弦 I	II	III	IV	笛调名
1	风香调	A	c	e	a	黄钟调
		H	d	#f	h	盘涉调
2	返风香调	d	e	a	d^1	壹越调、沙陀调
		G	A	d	g	双调
		A	H	e	a	水调

（续表）

琵琶调名		定弦				笛调名
		I	II	III	IV	
3	黄钟调	E	H	e	a	平调
4	返黄钟调	E	H	e	a	大食调、乞食调
5	清调	H	e	e	h	平调
		#F	H	H	#f	盘涉调
		#c	#f	#f	#c	下无调
		#G	#c	#c	#g	下无调
6	双调	A	d	e	a	壹越调
7	平调	#F	H	e	a	盘涉调
8	啄木调	G	G	d	g	
		A	A	e	a	

这表里可以看得出来，合笛盘涉调的风香调，合笛壹越调的返风香调，合笛平调的清调，调都很高。尤其是返风香调，第 IV 弦高到 d^1，寻常的弦就容易断，当是至难事。可是，表里见到高至 d e a d^1 的高音律定弦，而且平调、黄钟调、双调等，都曾经是对应高四度定弦的同名调的，可知这样的定弦是可能的。那么，风香调、返风香调之类，大概也曾有过高音律的调，合笛壹越调的返风香调或者还是往古的遗制。如果如此，这些调的原来音律，当如下表：

此等调，除了风香调之外，不独用于惯用乐调，都可以就此与他均的七声相通，而三均通用。一览《三五要录》的乐曲用例，可知风香调是专用于羽调曲的，返风香调里就包含有宫调、商调及徵商混淆之曲。黄钟调、清调、平调三调是羽调用

琵琶调名	定弦				笛调名
	I	II	III	IV	
风香调	d	f	a	d^1	中吕调(中吕羽)
返风香调	d	e	a	d^1	沙陀调(正　宫)
黄钟调	A	e	a	d^1	黄钟调(黄钟羽)
返黄钟调	A	e	a	d^1	小食调(林钟商)
清　调	d	g	g	d^1	无射羽
双　调	d	g	a	d^1	双　调(仲吕商)
平　调	H	e	a	d^1	平　调(林钟商)
啄木调	d	d	a	d^1	

的，返黄钟调——定弦完全与黄钟调同型同律——是商调用的，双调(中吕、商)是反乎其名而用于宫调的，啄木调是一切商调用的。

以上讲了贞敏四调本位的定弦法，及其后改变为琵琶八调的概略，可见乐理上以及古乐谱里有着不可轻视的异样现象。

一、商调的宫调化或徵调化——壹越调、双调在唐乐分明属商调，和宫调的沙陀调是不同调性的。返风香调通乎三均，商调之外可以弹奏宫调徵调的，却改变本是商调的双调曲为宫调曲，改变同属商调的水调曲为徵调曲来弹奏，与正统的乐调原义相悖。琵琶双调也一样。应当以商调来合笛的壹越调，而琵琶之曲却变为宫调曲了。固然，笛也有时号称壹越调而其实奏的是沙陀调，未可独责弦曲，然而这样的琵琶调，究竟不能免稍失唐乐调原义之讥。

二、第Ⅰ弦极少用谱字——日本雅乐的琵琶谱，比保存着唐谱原型的《敦煌琵琶谱》、《五弦谱》等，显然于第Ⅰ弦散声之

返风香调 **G A d g(黄钟、林钟二均),A H e a(太簇、南吕二均)**

一乙丄		工乙八		フ下厶	斗十也	乙	コ彡		七		丶	双调 水调 貊双调
*徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵调
*宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫调

* 表示主声

双调 **A d e a(太簇、林钟二均)**

一乙丄		工八		フ厶	斗乚也		下彡		乙七	コ匕	丶	沙陀调 壹越调
徵		羽		变宫	*宫		商		角		变徵	宫调
商		角		变徵	*徵		羽		变宫	宫		徵调

外，很少用到四个柱谱——工九フ斗。我想这是由于日本所传的谱，已经不完全是唐传的真相，大部分都经日本改编过了之故。只要看谱的表现法还着实比唐谱细致，也就可以揣知。贞敏从唐学来当时的乐谱，当于《三五要录》所载的拨合之类而外，还有所谓唐乐的谱，而唐乐是经过改编而统于贞敏制定的四调了。貊乐的琵琶谱也是貊乐开始用了琵琶以后（平安朝初期）的谱，《三五要录》所收的貊乐谱，分明也应用着贞敏四调的。所以改移一调的乐曲为别一调（例如改移平调之曲为黄钟调、盘涉调）至为容易，却于移调之时，便产生了避用第Ⅰ弦的一种癖习，不管日本唐乐曲谱是平安时代何人所编修，而已经产生了略悖唐谱的倾向。因此之故，如上述的调性之不合理，便会介于其间。商调的乐

曲，琵琶独弹宫调，而与其他乐器来合奏之事，我想在唐朝是不会有的。日本雅乐里存在着这种不合理的乐谱，这是由于错误地改编外来曲、谱的结果。

（二）平安末至镰仓时代之间出现的新调　平安时代有人以筝的十三弦实验过十二律相生之理。也有人以琵琶的四柱四弦来实验，旧来的任何琵琶调都不以其二十声完备十二律。《胡琴教录》云：

予闻此言（筝的十二律相生说），窃欲以琵琶探求十二音律，虽有多调，俱不详，不具备十二声，爰作新调。此调先缓风香调之第一弦，使工之同音；则十二音甲乙相接，第十三音与初发音同音矣。故知十二音之外，不复有他音。

据此，风香调为A c e a，则定弦为G c e d，由I(A)三分损益下去，又还于原。(严密说来，当然不还于原的)。

丨(A)—彡(e)—八(h)—七(♯f)—厶(♯c^1)—氵(♯g)—十(♯d)—几(♯A)—コ(f)—乚(c)—匕(g)—也(d^1)—工(A)

此调的名称，按此书《吕律分别》里说叫清目调：

然则一调之中有十二声，即吕律通用。又诸多调子，可以一个律弹之无碍。所谓新调(师名清目调)叶之。一律用于诸调，一调之中，又吕律通用也。

这所谓吕律，指“吕”调(宫调为主)，“律”调(羽调为主)。然而这种定弦，只能通用于第I弦散声为徵之调。因之第II弦为古律黄钟(c)时，止于通用到黄钟一均之调，虽然一种定弦能弹十二律，对于实际地演奏乐曲，也不是有所特别便利。同此倾向的调，还有《续教训抄》的准调。参酌同书及《乐家录》(八)转载的来考察，有下列六个准调(以第IV弦当a)：

	调　　名	定　　弦				
		I	II	III	IV	
1	准黄钟调	F	H	e	a	
2	准盘涉调	#F	c	e	a	
3	准返风香调	#A	c	e	a	
4	准风香调	#A (#A	c #c	e e	a a)	3、4同
5	准 双 调	#A	d	e	a	
6	准 清 调	#A	d	#d	a	

这些也都备具十二律如清目调，然而要为乐理家的案头设计，尤其上表的1、2、6三调，甚至蔑视定弦的一般原则，以散声上相差一律音程的(6)以六律音程相邻接的(1、2)二弦，不能说是得当的。

(三) 近世的定弦　《三五要录》所收唐、貊二乐的琵琶诸调，很保存着平安时代的面目，其大部分经过近世而传承至今日。如《续教训抄》、《体源抄》中所见。可是《乐家录》的时代(江户)则不称琵琶本来的调名，以往古笛的调名为琵琶调名，今日还沿用，有如下表：

新 调 名	定　　弦				旧 调 名	
	I	II	III	IV		
壹越调	A	d	e	a	双　调	唐　乐
平　调	E	H	e	a	黄钟调	
双　调	G	A	d	g	返风香调	
大食调	E	H	e	a	返黄钟调	
黄钟调	A	c	e	a	风香调	

（续表）

新调名	定弦				旧调名	
	I	II	III	IV		
黄钟吕调（水调）	A	H	e	a	返风香调	唐乐
盘涉调	#F	H	e	a	平调	唐乐
貊壹越调	E	H	e	a	黄钟调	貊乐
貊平调	#F	H	e	a	平调	貊乐
貊双调	A	c	e	a	风香调	貊乐

结语

总结上述，要约如次：

一、伊朗式四弦四柱琵琶的初期定弦，与阿拉伯 oud 的初期定弦相似，相邻二弦以四度音程相连。是为后世平调定弦的源流，其后在中国创造了种种定弦法，唐时名目上有八十四种之多。

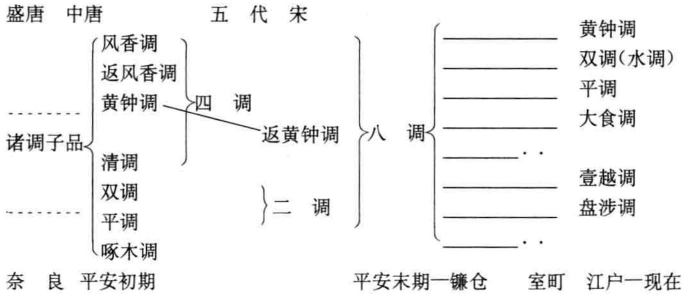
二、唐代琵琶定弦，由日本乐书以及日本所传承者，可旁征于奈良时代及五代的乐谱而揣知。其最古型，当是《乐书要录》所说的琵琶旋宫十二均的定弦。但是是否全部供于实用，则未能确断。

三、奈良时代传入日本的定弦法，通过《天平琵琶谱》，推定有黄钟调的存在，而亦可知其他二三定弦的存在。

四、平安时代以来的琵琶定弦，主要有《三五要录 · 调子品》的八调，就中特别重视风香调、返风香调、黄钟调、清调这四者称为四调，与平调、双调并用。

五、及至江户时代，为要避免弦管异名的不便，琵琶调名悉改从笛调名，以至于今。其定弦型五种；而风香调、返风香调之名遂废。

最后图示奈良至现代的主要琵琶定弦系统如下：



五弦和㧐琵琶的异同

日本正仓院的北仓中藏有天下唯一的遗存古物——唐制五弦琵琶。螺钿紫檀，精工制作，表现着乐器装饰美的绝致。这五弦琵琶，简称五弦，乃是盛行于李唐一代的乐器。只因其才到北宋未久，便已归于衰废；所以后世的人，但凭臆想其形制真相，多所误见。其中最重要的误解，就是认为和㧐琵琶无甚区别。此外，关于其柱制，也还有着疑问；关于其调弦之法，在未能完全读通其乐谱以前，也还是不得明白的。现在取其与㧐琵琶的异同为讨论的中心，谈谈我个人的见解。

五弦的起源

五弦，正名该称五弦琵琶[1]，乃是具有五条弦的琵琶，和伊朗系的四弦琵琶，同出于远古时代的中亚地方。由于分化发展的路径不同，遂于外形、演奏上，这两系的琵琶之间有着明确的几个区别点。就是：四弦琵琶(以下单称琵琶)生长完成在西亚，特别是伊朗地方；而五弦是发育完成在印度地方的。发育地方不同，乐器的构造上虽则大同小异，由于其地居住民族的好尚，形态上却产生了不同的特点。例如琵琶是曲颈——头部向后屈折——的；五弦是直颈——头腹平直不后屈——的。全形也是五弦比琵琶稍稍细长。再是弦数，琵琶是四弦；五弦是如其名的五弦。这两琵琶形态之殊，与其絮述以语言，不如直截了当取正仓院藏的琵琶(以及日本雅乐的琵琶)与五弦作对照比较。

正仓院藏的五弦，早为好古家所注目。美术史家大村西崖认为其形近似印度古美术里所见乐器。他在《正仓院小志》中说：五弦当是印度系的琵琶。所谓印度古美术者，如阿摩罗缚底塔的浮雕〔2〕(第2世纪后半，图96)所刻，阿旃陀壁画(第7世纪)所绘〔3〕。虽然，弦数有四、五、六之差；而正当印度艺术东渐之北路，中亚地方，特别是龟兹的考古学遗物，也常见描写着和五弦同类的乐器〔4〕。这些雕刻绘画，可以说都是其制作当时，其地通行着五弦的证据。至其传入中国内地，盖在六朝的后半；而是经由中亚地方，开始传于北朝地区的。隋唐时燕享用的胡乐里，虽则过半数都有着五弦；然而也还有可能疑其为后世添加进去的乐器。所以也没有必要去考证这一些胡乐的传入之初有无五弦在内。不过，《通典》里有着如下的记载。如果是确有所根据的话，那么后魏时代已经认识到五弦的了。《通典》云：



图96 五弦与横笛 阿摩罗缚底浮雕(福开森)

自宣武(后魏世宗)已后，始爱胡声。洎于迁都，屈茨琵琶、五弦、箜篌、胡篁，胡鼓、铜钹、打沙锣、胡舞，铿锵镗镗，洪心骇耳。

文中屈茨琵琶，就是龟兹琵琶〔5〕。魏宣武的治世(499—515)，略当梁初，去隋初不过早八十许年。所以认为这时代，已如《隋书·音乐志》所记。隋时的胡乐中，除了上述的龟兹而外，疏勒、安国、天竺、西凉等地的音乐，俱用五弦，自当在这一些胡乐之中，都已有五弦了。这样看法，大致还是不错的。如以《佛本行集

经》(隋阇那崛多译)为五弦的最初出典〔6〕，则译经习惯，对于乐器，是采用当时世俗熟悉之名的。从而可知五弦的知识，是比隋初更早就有的。但是，今天没有隋以前的根本资料，还是不要速断五弦出现在中国的确实年代好吧。

关于五弦，近年有人提倡一说，以为就是龟兹琵琶，一名胡琵琶。其所根据，六朝末以至隋唐，在胡乐里，龟兹琵琶与胡琵琶，似乎竟作同义语用。而且龟兹故址的新疆赫色勒壁画上，画着有独特形态的琵琶，正如五弦之有弦五条。所以这三者，要为异名而同器〔7〕。

此外，还有多人不加思索，率信诸书，以为五弦的异名叫挡琵琶。其实那是错误，今评论之于后。

原注

〔1〕 《通典》及《旧唐书 · 音乐志》宴乐器有大五弦琵琶一，小五弦琵琶一。又《唐书 · 南蛮传》，南诏奉圣乐的乐器也有五弦琵琶。

〔2〕 福开森：《树与蛇》图版 LXXIII[1]（图 1）；孚歇尔：《犍陀罗的希腊化佛教美术》(*L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*)，卷 I，图 147；《印度艺术总览》，卷 I，第 10 页。

〔3〕 格利菲次：《阿旃陀》，图 19、46；图版 45B、105；耶士丹尼：《阿旃陀壁画》，第 1 部，图版 XXIV、XXV。

〔4〕 格林威德：《古库车》，图版 XXX、XXXI(图 2)。

〔5〕 《悟空入竺记》(圆照撰《十力经》)云："龟兹国五白环(丘兹)，正曰屈支。"屈支、丘兹、屈茨，都是龟兹的异译。勒维

1 应为图版 LXXIV。

(S. Lévi):《库车语言，吐火罗 B 语》(Le "Tokharien B", langue de Koutcha),《亚细亚学报》, 1913, 列举着许多龟兹的异译。

〔6〕《佛本行集经》(三十四)《转妙法轮品》云:"世尊音响，善能教他，犹如鼓声。(中略)犹如箜篌琵琶五弦筝笛等声。"

〔7〕岸边成雄:《琵琶的渊源》,《考古学杂志》, 卷 XX 第 10、12 号; 五弦琵琶与龟兹琵琶(胡琵琶)项。主张《通典》后魏宣武代屈茨(龟兹)琵琶与五弦并记，乃是《通典》的误记，或则五弦二字原是注，只是一器云。

五弦即搊琵琶说的谬误

五弦即搊琵琶之说，始于《旧唐书·音乐志》。搊,《博雅》云:"拘也";《广韵》云:"手搊也";《六书故》注云:"五指抠擸也"。近世琴的手法，拘是说以右手中指入弦(冂), 在隋唐时的手法是以大、中、无名三指出弦(Ⅴ)[1]。总之，搊是手弹; 弹弦不用拨而用指弹的。因之搊琵琶云者，只是手弹琵琶之意。五弦之是否即为搊琵琶? 只须比较研究一些考古学资料与若干文献，原是很容易解决的问题。

凡是有关五弦的记述，根据唐代资料来编纂的《通典》,《新旧唐书》, 陈旸《乐书》, 都带着搊琵琶的一段。归根是同出于唯一的文献的。只以原文的文体不彻底清楚，或许由于引用者的主观判断，而有省略之故，使后人对于此文献的内容，陷入于迷惑之境。首举《通典》的话来看，其琵琶条下说了四弦琵琶之后，就说:

(a)"五弦琵琶稍小，盖北国所出";(b)"旧弹琵琶，皆用木拨弹之; 大唐贞观中，始有手弹之法，合所谓搊琵琶者是也"。《风俗通》所谓以手琵琶(《风俗通》作以手批把)之，知乃非用拨

之义，岂上代固有搊之者（手弹法近代已废，自裴洛儿始为之）？
文中关于拨的记述(b)，紧跟在关于五弦的记述之后。细读前后文脉，便可以悟到这里的说拨，乃是包括五弦和琵琶的全般总说，决不是特说五弦之有无拨。

五弦、阮咸，也都是琵琶。而中国文献里，五弦是通例有别于四弦之琵琶的。单说琵琶，可知就指四弦的。关于五弦、搊琵琶的话，《旧唐书·音乐志》还和《通典》所说相似；而《新唐书·礼乐志》则加了相当不同的解释。《志》云：

五弦如琵琶而小，北国所出。旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚。后人习为搊琵琶。

此其所本，明明与《通典》、《旧唐书》所本是同一的资料；而省略字句的结果，文义变成了本来用木拨弹的是五弦，而裴氏创始手弹法的却不是寻常的琵琶而竟是五弦了。

上引《通典》的注，分明说是“手弹法近代已废”。所以杜氏编纂《通典》的大历年间(766—779)不用论；从《通典》内容来看，玄宗天宝年间(742—756)还有手弹法。这话就已甚为可疑了。《旧唐书》、《新唐书》的编纂，还在《通典》之后，当然更不会明白手弹之事。乃《通典》、《旧唐书》里说的手弹法，并不特就五弦而说；只就琵琶而言，文义尚无错误。至于《唐书》，竟说成了五弦的手弹法了，改变了原文献的意旨。

编纂《新唐书》的北宋仁宗时代(1023—1063)，或许还有五弦之仅存也未可知〔2〕。即便存在，也应当是用拨弹的。何以云然？因为手弹法是“近代已废”了的。至于北宋末的陈旸，直承《新唐书》之谬说，明言五弦即是搊琵琶〔3〕。这就也正说明着当时，五弦是已归废绝了的〔4〕。

五弦不是搊琵琶，既如上述；那么搊琵琶到底又是怎样个东

西呢？我的回答是伊朗系的四弦琵琶。这琵琶自从西域地方传播以来，一向是用拨弹奏的。就说琵琶，汉魏式琵琶（秦汉子）虽然有像是说明汉时曾是手弹的批把之名，而到南朝梁时，这汉魏式琵琶也是用拨（捩）的，明征就在当时的诗句。无论是汉魏式琵琶，是伊朗式琵琶，隋唐时总是用拨弹为正常。中亚的考古学遗物不用说，表示着伊朗式琵琶之早已传播在中国的大同、龙门等雕刻，以至于唐代的许多遗物图像，都是用拨的。只不过试用手弹法来改变了用拨的一定弹法，于是行了搊琵琶之名而已。搊琵琶并不是琵琶种目的别称，乃是奏法种目上的别称。创始这手弹法的裴洛儿（《通典》），裴神符（《唐会要》），多分就是同一人。《唐会要》云：

贞观中有裴神符者，妙解琵琶。初唯作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》。声度清美，太宗深爱之。

此但示其为琵琶工。然则贞观中裴氏手弹的，未必一定是五弦，也是可想而知的。

通观《通典》以下的资料，《通典》、《旧唐书》于搊弹只说琵琶，并不特指五弦，而《新唐书》、陈旸《乐书》、《文献通考》却反是而明确断言搊弹的是五弦。意者，成为此等文献根本资料的原典——连接记载五弦与搊弹琵琶，或自《通典》开始的，也未可知——记载的方法不清楚，手弹奏法已经断绝失传，或是后人，尤其是宋以后的学者们种下了“五弦即搊琵琶也”的错误观念，实为之原因。裴氏创始搊弹法的是伊朗式四弦琵琶，五弦是唐代的考古学资料所昭示，龟兹以来一直墨守传统，弹奏是经常用小拨的。日本正仓院所藏唐式五弦的捍拨面，也还分明有用拨的损伤痕迹。不过古印度地方，对于近似五弦的琵琶，一概不用拨。这和中国汉族的奏法，并没有什么关系。印度的手弹法，

到龟兹地方，变为拨弹者，乃是采用了伊朗式琵琶的奏法的结果。中国的汉族所接受的，乃是媒介者龟兹的手法，而不是印度的手法。

原注

〔1〕《琴用指法》（陈仲儒）云："拘，右指勾一弦向上，或头或中或无名指三指通用"。此书果是后魏陈仲儒之说吗？隋唐制也同样，比观《幽兰琴谱》以及唐赵耶利《弹琴右手法》等可知。又参看汪孟舒：《乌丝兰指法释》（1955）。

〔2〕《宋史·乐志》（一四二）言宋初教坊之处有五弦。又同史（四八〇）《吴越世家》言太平兴国三年钱俶来朝时贡献乐器中有"七宝饰五弦四"云。

〔3〕《乐书》于五弦题下注挡琵琶；《文献通考》于挡琵琶题注五弦。

〔4〕凌廷堪《燕乐考原》云："此器（五弦）至宋已失传。徽宗置大晟乐府，命补徵调。当时如柳永、周邦彦辈，皆号为知音者。乃不知唐人之有五弦之器，但借琵琶之宫为之，致伶工有落韵之讥，殊可笑也。"

传入日本的路线

上文说过，北宋初五弦已仅见，旋即衰废，到北宋末便影子都不见了。

其在日本，亦复同然。在奈良时代方才渡海传来的五弦，平安初期已若存若亡，旋即绝灭，中间不过一个半两个世纪；但是实际见用的证迹却历历可考。

第一，正仓院里藏有当年明记在《献物帐》（天平胜宝 8 年

[756])上的奈良时代遗物；也还有显然出自奈良末期原本的《五弦谱》。其次，《三代实录》(三十六)元庆三年(879)十月条下云：

四日庚申，雅乐寮申请：库中乐器，五弦有乘，琵琶有欠。交代之日，还为负累。须以五弦之乘，补琵琶之欠。大政官处分许之。

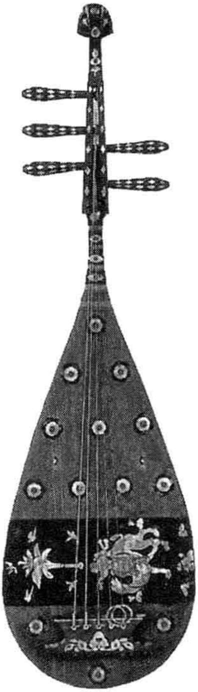
又《承平目录》载桑木及榥木制的五弦二面；《信西古乐图》里载有当系出自古粉本而略已变形的五弦图，都足以确证五弦之一时见用于奈良时代以至平安初期。至于大同四年《格》(809)，嘉祥元年《格》(848)唐乐人员中有琵琶师、琵琶生名目而不见五弦师、五弦生名目，或者五弦的主要性比琵琶差而为琵琶所蔽之故，也未可知。

[附记]　朝鲜有种五弦的乐器，叫乡琵琶，全体形状很像五弦。似乎探其源时，可以与五弦有血统关系的乐器。可是《乐学轨范》(七)所载，以及今雅乐部所藏的，柱数、柱的位置以至弦的配置法等，都完全不与唐时古制相合。

正仓院的五弦及其柱制

正仓院北仓楼下有一螺钿紫檀五弦琵琶(图97)，虽属千年古器，保存比较好，益以明治年间的修补，几乎恢复到完全的原形。通过这个，可以悉知唐制五弦的构造。此器表里都满面施有螺钿装饰，杆拨贴有瑇瑁薄片，这上的螺钿表现着一胡人骑着骆驼，背向，弹着琵琶。真个是光彩夺目的出色乐器。

这个五弦，由于有着五个固定柱——都是后来修补的——而一向为人所注目。当时的琵琶(以及后世的日本雅乐琵琶)都是四柱制，乍见像是乘弦与第一柱之间缺少一个柱的样子。而这个五


图 97　螺钿紫檀五弦琵琶（正仓院）

弦，在乍见像缺少一柱的地位，似乎也补上了一柱。一共五柱，整齐排列着。如果琵琶有这样五个柱的话，似乎每个弦的音律可以半音阶式地弹出从散声以至完全四度的音来。从而用一种定弦调整四弦，便可以适应种种调的奏乐，似乎至便。然而实际演奏，琵琶完全不必要五弦齐备的。那么，五弦怎样呢？五弦传自中国时，和琵琶并用的时候，也如琵琶一样，四个柱就够事的。《唐乐苑》[1]里说五弦所有的声，有如下的话：

五弦未详所起，形如琵琶。五弦四隔孤柱一，合散声五，隔声二十，柱声一，总二十六声，随调应律。

这所谓四隔，是弦上的四个区划，意思类似为四柱所区分。柱声是在柱上按弦而生之声，另用隔声一语，分明表示这两语是有区别的——这一点后文再讲——总之由此“隔声二十”一句话，可以推知五弦也如琵琶一样，以四柱为基础的。其次，散声分明就是由五弦而得的五个声。于是散声五，隔声二十，加上一个柱声，共计二十六声。其中就是一个适当柱声的，是琵琶之所无。五弦的散声五，对应琵琶的散声四，五弦的隔声 4×5，对应琵琶的柱声 4×4。

五弦的柱制，和琵琶一样，以四个柱为其基础。这在和五弦有着密接关系的唐时龟兹琵琶之亦同此制，也可以了解。《新唐书·南蛮传》说贞元中骠国（今之缅甸）所献乐器中的独弦匏琴：

颈有四柱，如龟兹琵琶。

一句话，就很明白。琵琶和五弦，都这样以四柱为基础，为什么在琵琶叫做柱声的，在五弦却分别叫隔声和柱声有差别呢？我想这差别，只要仔细吟味正仓院五弦的柱制，再对照琵琶、五弦两乐谱，疑团是自然可以涣释的。

正仓院五弦，从其颈正面螺钿花纹的布局上，可以推知：第一至第四这四柱是制作之初就无疑地放在考虑之中的。乘弦与第一柱之间，各柱之间，都嵌有螺钿花纹。南仓的木画琵琶及北仓的螺钿紫檀阮咸，柱间装饰也都如此的。可是独有第四柱与第五柱之间没有花纹。还有腹部的花纹布局距离上看来，第五柱总不像当初就在这位置上如现在那样的通长柱。然则五弦的柱制，虽然位置不一样，也如琵琶，基础是显然放在四柱制上的。可是，像琵琶那样使用五弦的四个柱，则第一柱完全成了赘物，而与《五弦谱》做比较研究的结果，却又分明单是四个柱是不够事的。因之顾虑着《乐苑》的孤柱而与乐谱求取一致，就只有如下的唯一解释：

1. 五弦的第一柱是有必要的。

2. 各弦均不直接在第一至第四柱的柱上缘按弦，而靠向乘弦按柱间的弦，使柱位的自然音律各高一律（半音）——这样所得的声叫做隔声（中国近代琵琶的按弦法略同）。

3. 第五柱是第五弦所专用的，本来是与第一至第四弦不会接触的短柱，此其所以叫做孤柱。

按照这样三条的解释，来使用正仓院五弦的柱制，才能弹奏《五弦谱》。于是悟到：正唯第五柱原是孤柱而短，不与余弦相关的，所以在奈良时代的遗物上，独是第四、五两柱之间不见任何装饰；而且短小的第五柱原是偏在一隅的，所以和最上端的腹部花纹也不会这样显得太接近的。总之，这北仓的五弦，我想本来也一定

曾是四柱而另一孤柱的，后人修补之时，在这孤柱的原痕上，参照琵琶而补上了一个长的第五柱，遂如今日所见的；这是我的解释。

这样判断的话，正仓院的五弦，由于五个柱，原可以得五个散声，二十个隔声，和一个柱声，合计二十六声，一如《乐苑》所说的。只是《五弦谱》的谱字，却有二十七个，从而当是二十七声，多出一声来。这个一声之差，只须知道《五弦谱》的谱字之中，“中”与“口”是同一柱谱字，便可以消除两书间的轻微龃龉了。

要之，从这正仓院的五弦遗物，关于过去一度称盛的五弦的一些但凭文献所不能理解的——这里虽然只讲了柱制——事实，多可得到了解，令人颇有百闻不如一见之感。

原注

〔1〕《乐苑》，《通志》作陈游撰。其佚文散见于《乐府诗集》（宋郭茂倩撰）等，其（九十六）白居易《五弦弹》里有关于五弦的句子。

结语

五弦，一名五弦琵琶，直项而不同伊朗系的曲项琵琶，是发育在印度，六朝后半经中亚传入中国内地的乐器。只为唐代以后就衰亡了，遂致后人误传谬说，以为五弦即是挡琵琶。然而挡琵琶是说手弹琵琶，与五弦是并无关系的。五弦的柱制，由于比较研究日本正仓院的遗存物和《乐苑》、《五弦谱》，而知其稍稍有别于伊朗系的琵琶。

擦奏弦乐器的东渐

关于擦奏弦乐器——胡琴、二胡之类——的历史，其与欧洲有关系的部分，早已显若研究得一无遗漏了；可是相反地，关于东方，特别是关于中国的方面，可以说是还在未经开拓的状态。尤其是通过文献可以看到，其中有着两个不可忽略的特点：

一、据西洋的学者说来，弓擦弦乐器是诞生在东洋——特别在印度方面的。可是在邻近印度的中国，却知道得还不如西洋来得早。

二、中国在弓擦弦乐器尚未出现以前，先有过用棒擦奏的弦乐器。有的是由前者而改换为后者的——这个现象，或许对于弓擦法的起源年代间接有所启发，亦未可知。

下面我想先介绍若干西洋学者的弓擦弦乐器的起源说，略略加以批判。然后叙述东亚，特别是中国的擦奏弦乐器的沿革，借以披陈我对于上述两点的解答。

弓擦弦乐器的起源诸说

与其说是弓擦弦乐器的起源，无宁说是以弓弦来摩擦一种弦乐器的弦而使之鸣响这个方法的起源。一般人承认这个方法起源于印度。这样说法，或许大体上可以承认，也未可知；要论到起源的年代，简直可说是足以信赖的说法一个也没有——这是今日的实际现状。将最古的弓擦法，归之于印度，恐怕是宋内拉(M. Sonnerat)开的端。他在18世纪末叶旅行到印度时，见到一种原始

性的弓擦弦乐器，叫做 ravanastron（罗婆那弦索）。相传这乐器是锡兰王 Rāvaṇa（罗婆那）所发明的[1]。由于他的这一记述，后来成了一个触发的契机：法兰西的音乐史家斐氏（Fr. -Fétis）省悟自己对弓擦的年代认错了；于是把印度弓擦乐器的起源，一直推到了非常远的古代。

斐氏从梵语字典里，搜罗出一些含有“弓”的意义的字：如 koṇa，parivāda 等等，征求当时著名的梵语学家孚诂（Ph. Éd. Foucaux）的意见，在一千年乃至二千年前的古典中的确常见到唱说这一些字，所以印度的使用“弓擦用的”弓是很古的[2]。恩琪儿（C. Engel）也作同样的论断[3]，但是，这种说法在今天已经是不能采取的不完全的说法了。第一个，koṇa 这字，含义只是个鸣奏乐器的工具。在弓的尚未普及以前，只有拨的意思。古印度的弓型竖琴维那（vīṇā），就是用 koṇa 来弹奏的，具见于《罗摩衍那》（*Rāmāyaṇa*）传说中。还并见于巴利文的《那先比丘经》[1]（Milindapañho）里。美术上的表现，则有巴拉胡提的浮雕。那时的 koṇa，无非就是拨。这是早经戈玛拉斯瓦米（A. Coomaraswamy）博士指出过的[4]。印度的最古乐书《戏剧论》（*Nāṭya śastra*）里的 koṇa，也只应当作拨解。可是后世出现了弓擦乐器，于是 13 世纪的《乐海》（*Saṃgītaratnākara*）作者沙朗陀婆（Śāraṅgadeva）就对于《戏剧论》里的 koṇa 没有能断定其为弓抑为拨。葛洛绥（J. Grosset）则主张：自从阿玛拉-沁赫（Amarasiṃha）——《阿玛拉字库》（*Amarakośa*）的著者[2]，7 世纪人——的时代起，或者至迟也从沙朗陀婆的时代起，在他们的乐书里见到 koṇa 的同义语而含有弓的意义的字 dhanus，

---

1 巴利文本应译名“弥兰陀王问经”。

2 “Amarasiṃha”意译“长寿狮子”；“*Amarakośa*”前出，宜译“长寿字库”。

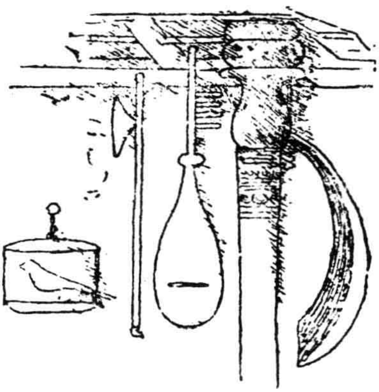
所以 koṇa 有弓的意义云[5]。

即便把弓的使用，推溯到阿玛拉-沁赫的时代，也不过是公元7世纪，并不太古。依据施勒沁伽(K. Schlesinger)女史所说：阿拉伯人从波斯人手里传承下来的列巴勃(rebab)，最初就是用弓来擦奏[6]的。那么，7世纪时，阿拉伯人是用弓擦法的了；因之，波斯人的始用弓擦，还在更古一个时代。还有欧洲人在8世纪时也已经从摩尔(Moor)人学得了弓的使用法。可见，但凭7世纪的印度记载见到弓擦，便欲证明弓擦之起源于印度，怕是不太有力的资料吧。

但是，无论是波斯，或是阿拉伯，再往上溯，就什么都不明白了。因此，求弓擦的起源于印度之说，依然还是不能废弃的。恰好印度方面，存在着酷类中国胡琴的一种原始性弓擦弦乐器，很容易疑心这正是弓擦弦乐器的始祖。不过，在这以前，应该熟考中国用弓擦奏同型乐器之先，有过一个用棒擦奏的时期。再说罗婆那弦索这乐器，今日究为怎样的乐器呢[7]？是否古代也如今日同一个样的乐器，而且是用弓来擦奏的呢？又有谁能证明？因为指弹、拨弹弦乐器之变为弓擦弦乐器，所见例子不多，就以今日之制断为古制即同此，是不可不慎加处理的。

如此说来，终于哪里都找不到弓擦法的起源，而只好归之于印度吧。就是印度，今日用弓擦奏的乐器，也不会依然不改数千年的往古之法的。这里且不去作这方面的讨论，等待将来再解决这弓擦法起源地的问题。现在单从印度考古学和文献的资料上来一看弓的使用，到底可以上溯到什么年代。

首先，考古学资料，所遗憾的是除了近世绘画之类以外，很难寻到。萨克斯博士虽在阿旃陀壁画里见到可能是弓擦弦乐器最古遗像的琵琶。然而也有人说其形似古代波斯、土耳其斯坦(中


图98 阿旃陀第16洞壁画 太子居室壁上挂着乐器、武具、匏琴、琵琶、偃月刀、鸟笼。(格利菲次)

亚)地方发见的竖琴，而为反驳之论〔8〕，原来这壁画(图98)〔9〕里画在乐器旁边的弓形物，还只是一把偃月刀。稍稍离开一点，柱上还靠着两张武器的弓。同样的刀，也往往见于壁画的别种场面〔10〕。从而这个壁画里的乐器，无疑地可以断言是与弓擦乐器最古遗像是毫不相干的。

其次，文献资料《乐海》(*Saṃgītaratnākara*)里有弓(koṇa)，此语本作拨解，不过后来弓擦弦乐器流行，用成弓的意思而已。

这样，考古学上、文献上，要在印度找到极古的弓的资料，已是不可能。然则波斯、阿拉伯方面又如何呢？定论是10世纪时已经有了的，那同时代的阿尔·法拉蒂(Al Fārāti)所著的音乐书里，提到一种二弦的列巴勃(rebab)，有人说这就是这种弦乐器的前驱〔12〕。然而，列巴勃原是起源于波斯的，本底子还是一种用拨弹奏的乐器。弓擦弦乐器在西亚渐次显明其机构技巧，还须在经过数世纪之后。15世纪的土耳其作家竺鲁拉(Ahmed Oglou Chukroullah)在其著书中记述波斯的九种乐器，其中有ikhighi一名〔13〕。其器有圆槽、铁脚而二弦。又同世纪的基特尔·马利(Emîr ben Khidr Mali)，在书中记有ghichèk一器，也和前者相类似。有碗形的槽，碗口张羊皮，具有铁脚，用弓擦鸣其二弦云〔14〕。这一些都和欧洲所知的弓擦弦乐器列巴勃之类大不相同，乃是近代中国的圆槽胡琴一类。波斯古画(图99)中，往往见

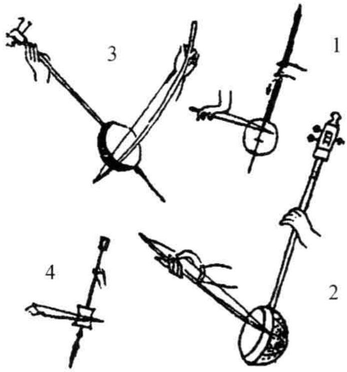


图 99 波斯古画里的胡琴
〔1〕 15 世纪(马尔丁[Martin]),
〔2〕 (法乌儿[Faure]),
〔3〕 15 世纪(马尔多[Marteau]),
〔4〕 16 世纪(同上)。

到可以说就是它的图解的。在波斯画里，15 世纪的帖木儿朝一派的画，画有一种半球状槽上蒙着皮革，有二或三弦的弓擦弦乐器。16 世纪的萨法维(Safavi)朝一派全盛时期的画里，频频见到这种乐器〔15〕。所奇怪的是 15、16 世纪文献、绘画所表现的弓擦弦乐器，差不多都是圆槽、二三弦的。只在 16 世纪的一画中，见到一个方槽的，是个例外。这些乐器，今日也还有其近亲散在东洋各地，其代表名称为列巴勃。可是凡称此名的近代弦乐器，有须熟加考虑之点。通观其奏法，显然有二大区别：

1. 弓擦的列巴勃——这种列巴勃广见用于居住埃及的阿拉伯人之间。自从前世纪以来，已有费洛多(G. A. Villoteau)、兰纳(E. W. Lane)介绍过〔16〕。只有一弦的叫做诗人的列巴勃(rabâb ech-chāe'r)；二弦的叫做歌人的列巴勃(rabâb el-moghanny)。此外还有漂泊乐人手里拿着的单弦的。近代土耳其所称为列巴勃的，却与旧制的大不同；类似上述的 ikhighi(字义二弦)而有三弦〔17〕。随着回教的东渐而列巴勃之名遂远播于东亚、南洋，产生了种种出自列巴勃一语的乐器名称；而乐器本身却并不与阿拉伯人的列巴勃相一致，大多只在弓擦这一点上相类似而已。这等样的形异而名同的乐器，普见于印度、爪哇、苏拉威西各地〔18〕。

2. 指弹的列巴勃——这一系统，大概就是原来的波斯列巴勃。不像弓擦列巴勃那么形形色色，似乎差不多保存着古来的原型。15 世纪有一个作者记述那时的列巴勃，却只谈的拨弹式的。据说那种列巴勃，槽身分为两区。其连续于颈的一区蒙着薄板，另一区蒙的是皮革，或亦就是薄板，其上张有六根绢丝制的弦(复六弦)〔19〕。假使第 10 世纪时代的阿拉伯二弦列巴勃可以解为同一式样的话；就可以凭一个考古资料来如实想象其波斯原型。那就是第 7、8 世纪的遗物——波斯陶碗，上面画着个奏乐的人，其乐器有着后世拨弹列巴勃的特征：侧轸而二弦(图 100)〔20〕。或许这正表现着古时波斯列巴勃的真相。一直到后来，萨法维(Safavi)朝所用的列巴勃，也可以通过那时的绘画〔21〕而知其状。这种乐器以后在波斯已废绝，为新兴的 tar(弦的意思)所代替了。可是阿富汗、上印度、五河地方[1]、东土耳其斯坦、中国的西藏等地，还传着其遗式。清初居住东土耳其斯坦的回民献给清朝的列巴勃〔22〕，也差不多就是这种型的。



图 100　波斯古陶器上的列巴勃(卜伯、阿克曼[Pope & Ackerman])。

如上所述，列巴勃的奏法有两种，指弹的或拨弹的是波斯古式的。那么，阿拉伯人从波斯所学到的弓擦奏法，应当是波斯式列巴勃以外的另一路乐器。而且今日形形色色的列巴勃之中，特别是碗形或筒形槽的弦乐器一类，不论其从什么年代出现，在我

1　即旁遮普。

觉得应当格外注目的是：至迟也在第8、9世纪从西方传入中国的这种乐器，在未用弓擦以前曾用竹片擦奏的一点。这表示着弓擦法的普及，在乐器史上看来，还是年代并不很早的。

原注

〔1〕 宋内拉(M. Sonnerat)：《东印度旅行记》[1](*Voyages aux Indes orientales et à la Chine*)，1782，卷I，第182页。

〔2〕 斐氏(Fr. -Fétis)：《音乐通史》(*Histoire générale de la musique*)，卷II，第292页。

〔3〕 恩琪儿(C. Engel)：《太古民族的音乐》(*The Music of the Most Ancient Nations*)。

〔4〕 戈玛拉斯瓦米(A. Coomaraswamy)：《维那的构造》(The Parts of vīṇā)，*Journal of the American Oriental Society*，卷L，1930。

〔5〕 葛洛绥："印度"，《音乐全书历史编》，第341页以下。

〔6〕 施勒沁伽(K. Schlesinger)：《管弦乐器》(Instruments of Orchestra)，卷II，第279页以下；但是，阿拉伯人继承波斯人的列巴勃以前是否已用弓擦，尚属可疑。正统的列巴勃疑非弓擦乐器。

〔7〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第112页，图76。博士说这乐器名不是印度的，而是从梵文rāvaṇahaṣta(罗婆那哈达)——帕米尔地方通行的sāraṅgī(萨朗济)属弓擦弦乐器来的。

〔8〕 萨克斯：《乐器生命》，第184页。

〔9〕 格利菲次：《阿旃陀》，图版45B′。

〔10〕 同上，图版48B′。

1　应译"东印度及中国行纪"。

〔11〕 戈兰格脱(Collanguettes)：《阿拉伯音乐的研究》(Étude sur la musique arabe)，*Journal Asiaque*，1904，第400页。

〔12〕 萨克斯：《乐器生命》，第245页。

〔13〕 巴伊(Bay)："土耳其的音乐"(La musique turque)，《全书历史编》，第3012页。

〔14〕 于哇(Cl. Huart)："波斯音乐"(Musique persane)，《全书历史编》，第3071页。

〔15〕 马尔多(G. Marteau)：《装饰美术博物馆1912年六月至十月展览的波斯细密画》(*Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Décoratifs juin-octobre 1912*)，图版VIII(8)(帖木儿朝派)、LXX(87)(萨法维朝派)；孛洛协(E. Blochet)：《国立图书馆藏东方精写本的绣图》(*Les Peintures des manuscrites orientaux de la Bibliothèque nationale*)，图版LX(萨法维朝派)；马尔丁(F. R. Martin)：《波斯、印度等的细密画》[1] (*The Miniature Paintings of Persia, India and Turkey, from the 8th to the 18th Century*)，图版51(帖木儿朝派)、71、76(15世纪末毗萨特[Bihzād]作品)、134(16世纪米拉克[Mīnak]作品)。

〔16〕 费洛多(J. A. Villoteau)：《东方乐器的历史、技术及文学的记录》(*Description historique, technique et littéraire des Instruments de Musique des Orientaux*)；兰纳(E. W. Lane)：《现代埃及人的风俗习惯调查报告》(*An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*)，1860。

〔17〕 巴伊：同上书，第3015页。

〔18〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第111、122页以下；高岱恩(W. Kaudern)：《西里伯的乐器》(*Musical Instruments in*

1 应译"八至十八世纪，波斯、印度、土耳其细密画及画师"。

Celebes)。

〔19〕 于哇：同上书，第3071页，引用基特尔·马利(Emîr ben Khidr Mali)书中(1434)所说。

〔20〕 《世界美术全集》，卷IX，39(上)；卜伯、阿克曼(A. U. Pope & P. Ackerman)：《波斯美术调查录》[1] (*A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*)，卷V，1938，579。

〔21〕 马尔多(Marteau)：同上书，图版CIX(133)(萨法维朝派)；马尔丁：同上书，图版94(16世纪米拉克[Mirak]作品)、119(16世纪)。

〔22〕 《大清会典图》(四十二)回部乐用列巴勒，番邦乐用巴汪。

弓擦弦乐器在东亚的沿革

在中国，擦奏弦乐器在史上初见的是唐的轧筝(图101)。《通典》(《旧唐书》同)云：
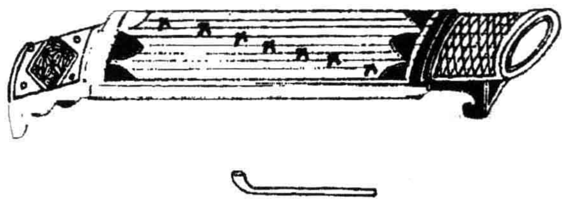


图101 轧筝(《乐书》)

轧筝，以片竹润其端而轧之。

使用轧筝的例子亦见于中唐时的南诏奉圣乐。其遗式传于元、明时代的纂，清代的轧筝，朝鲜的牙筝以及日本雅乐的新乐器雅琴。这种特异奏法的起源，仿佛和唐代出现的奚琴奏法一样，都是传来的。陈旸《乐书》说奚琴：

奚琴，本胡乐也，出于弦鼗，而形亦类焉，奚部所好之乐也。

1 应译“史前时代迄今之波斯艺术调查”。

盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。

根据这文句及同书的图（图102），乃是圆槽、竹柄、二弦的乐器，类似今日的胡琴、二胡。不过槽长比胡琴、二胡短小。奚琴与后世胡琴、二胡，外形虽如此酷似，奚琴是竹片擦奏如轧筝的，胡琴、二胡是以弓擦奏的，擦奏用具上有差异。先于奚琴，唐时已有所谓嵇琴，孟浩然宴荣山人《池亭诗》里所吟：

竹引嵇琴入，花邀戴客过。

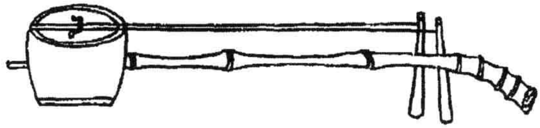


图102　奚琴（《乐书》）

前句叙景之中，可以解为寓意竹擦弦乐器，则是借字音之近似而指奚琴的。或谓与嵇康相关而指七弦琴，不足以为奚琴的资料；然而奚琴早就传在日本，反转来可以想到在中国之古。日本《拾芥抄》引《乐器名物》中云：

奚琴二张（一张无弦，一张二弦）

天庆九年四月定

这年代（946），正当五代末。这乐器的传入当溯之更古，要可推知奚琴之称，唐代已存。

沈括记宋神宗时，嵇琴产生一弦制的神话。《梦溪笔谈》云：

熙宁中，宫宴教坊伶人徐衍奏嵇琴，方进酒，而一弦绝，衍更不易琴，只用一弦终其曲。自此始为一弦嵇琴格。

然而后世名为嵇（奚）琴的，不论形态如何，都保持着二弦的传统。照现存的资料来说，嵇琴之称较古，奚琴稍晚；究竟孰者在先？嵇琴之名，使人联想到晋的嵇康，后世因此附会为他所造。

或者亦如唐之阮咸，乃是一种创造传说吧？《乐书》所言：本是奚郦喜好的乐器，谓之奚琴。以名不雅驯，通音为嵇琴。是否得其真相，这一点却难断说了。

明言嵇琴出于嵇康之所创始的是《事林广记》：

嵇琴，本嵇康所制，故名嵇琴。二弦，以竹片轧之，其声清亮。

嵇康作嵇琴之说，盖亦早已传到日本，《体源抄》引有一段插话：藤原赖长(1119—1156)的侍女说家藏有一乐器，如三尺许的匏，张有琵琶弦；即命取来一看，腹里写有嵇康琴三字云。照此说来，嵇康琴就是奚琴，那么和《乐书》所绘不大一样。奚琴乃是半匏槽张弦的，不能不说是像后世的提琴。这插话正当南宋高宗时代。朝鲜在高丽睿宗时代自宋朝传来的奚琴，据《乐学轨范》的图(图 103)说看来，却近于《乐书》之所绘；和上述的嵇康琴，槽不一样。盖亦往往而有异制欤？要之以嵇(奚)琴知名的二弦乐器，是以弓插入两弦之间而擦奏的。那么分明可能就是今日所谓胡琴、二胡，乃至所谓提琴那样的乐器。

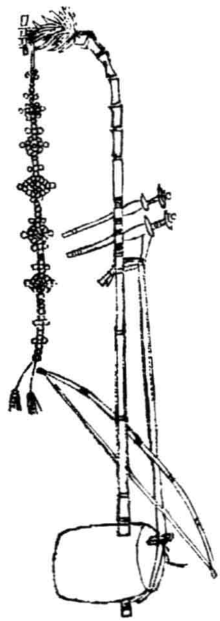


图 103　奚琴
(《乐学轨范》)

奚琴之名所本的奚，《新唐书 · 北狄传》云：

奚亦东胡种，为匈奴所破，保乌丸山。汉曹操斩其帅蹋顿，盖其后也。元魏时自号库真奚，居鲜卑故地，直京师东北四千里。其地东北接契丹，西突厥，南白狼河，北霫。与突厥同俗，逐

水草畜牧，居毡庐，环车为营。

地当今热河省[1]老哈河流域，王府在后来辽的中京（老哈河上游）〔1〕，宋时臣属于辽。奚琴这乐器，如果是出现于唐末而为人们所玩奏，如上述者，那么一定是从别处传来的。比观这乐器的形制，决不像奚族所发明，而是与胡琴、二胡、提琴自成一群。从奚的地域上推想，可能经突厥人之手而从西方传入。尤其与轧筝同样，以竹擦奏的方法也当然是一并传入的，决不是创造轧筝者的发明，也不是奚人的创制。轧筝是《通典》里可以见到的，可见唐的中世已经通行；一方面奚琴是，便算孟浩然诗里的嵇琴未必就是，而日本天庆九年（946）的《乐器名物》录有其名，可以溯其存在于唐。两乐器的出现年代愈益接近，尤觉其共通的奏法相互有关。

本来，筝、瑟奏法，原是用手指弹弦的，后世用义爪，或用拨；而以竹擦奏，实为完全不同的奏法。固然也可以偶然想到，然而既有如此奏法的奚琴存在，我不能不揣想奚琴奏法才正是轧筝奏法的源泉。什么道理呢？奚琴在两弦之间插入竹片来擦奏，构造上就是个擦奏为本义的乐器；形态也与后世弓擦弦乐器的主要一群相同。从而逞我的想象：则初起是以竹片擦奏的奚琴由西方传来，唐人由这奏法得到暗示而采用于筝的奏法，造为轧琴。要不，就是另外有同此奏法的轧筝原型者存在，而唐人采用之，称之为轧筝。按后一想象来说，则奚琴和轧筝的发源地当是相差不远的。

有人相信古来琵琶（秦汉子）出于弦鼗的传说——魏杜挚说——以为鼗（摇鼓）匡为槽，柄为颈而张弦；琵琶的渊源是这么

---

1 已撤，当今河北、辽宁二省及内蒙古之一部。

一个乐器。盲从《乐书》“奚琴出于弦鼗，而形亦类焉”之说。可是弦鼗与琵琶，以乐器论，有着根本不同之点。这种传说，乃是见到新乐器的形态远离中国向来的弦乐器，外形像是鼗之张有弦者，而编造出来的俗说。乐器的进化上是不可能有这样演变的。因之，虽说后世所谓弦鼗的乐器在唐代已经实际存在(见《乐府杂录》)，终究还是后世的产物。由《乐书》说奚琴与弦鼗之形似来揣测，或者弦鼗倒是奚琴的一变种亦未可知。然而在秦汉之古时，中国已有弦鼗，怎么说也是不能想象的事。

不可不与上述的奚琴一并加以考证的是胡琴。胡琴之名，唐时已有，那几乎只是琵琶的别称；而宋代却出现了另一种胡琴。暗示着这胡琴是种弓擦乐器的最早资料，见于《梦溪笔谈》：

予在鄜延时，制《凯歌》数十曲，令士卒歌之。(中略)其三：马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于；弯弓莫射云中雁，归雁如今不寄书。

日本《艺苑日涉》(四)《三弦考》，解此马尾胡琴为后世的胡弓(胡琴类的日本名)。《元志》以来，胡琴类的弓用马尾(后详)，弯弓之语，使人想到擦奏之弓，马尾胡琴是可以解为后世胡琴之类的。

沈括作《凯歌曲》的鄜延，地在陕西省的北部。参酌《宋史神宗纪》及《沈括传》，沈括在那地方督军以防西夏之寇，事在元丰五年(1082)。可知驻在北边的宋军兵士之间，行用着马尾胡琴。不可解的是和沈括差不多同时的陈旸，才去《凯歌曲》的制作不过十年，所著《乐书》里谈胡琴，却丝毫未谈到马尾；其他的弓擦弦乐器，更加没有提到。如果在沈括的马尾胡琴以前，宋初[2]或唐时的胡琴有用弓擦的话，这种新奇的奏法，总应该会提到一句两句的。可是他于胡琴只说：

唐文宗朝，女伶郑中丞善弹胡琴。昭宗末，石潨善胡琴。即琴一也，而有擅场。然胡汉之异，特其制度殊耳。

可也并没有明示胡汉之差。唐时所谓胡琴，按文宗以来的用例，只是琵琶的异称。从《乐府杂录》、《剑侠传》、《灵鬼志》等的所记，显然可知。而在文宗以前，却也有与琵琶并记的例，不无使人迷惑。然而，现在也只能以宋之马尾胡琴作为史上初见的弓擦胡琴。不过单知马尾胡琴之名，还全然不知其形态。到后来，元时宴乐用的胡琴，方得略知其制度。《元史·礼乐志》云：

胡琴，制如火不思，卷颈、龙首、二弦，用弓捩之。弓之弦以马尾。

如此说来，则与清时笳吹乐用的胡琴(参看后文)为同类，而槽有棱角的一点也可知其不同于琵琶。这样个《元志》的胡琴，和沈括所说的马尾胡琴有没有关联呢？有可能作如下的臆测——从奚琴之还用着竹片，从奚琴状胡琴之出现于绘画、文献还在稍后，可以推知马尾胡琴就是元制样的胡琴；这样看法较为稳妥。

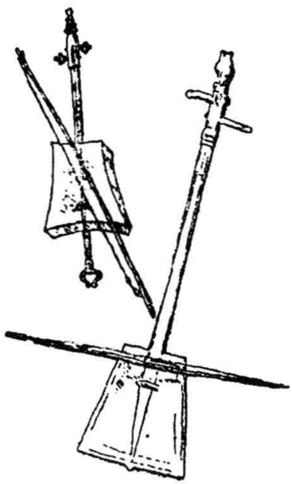


图 104　不等边四角槽的两胡琴
〔上〕列巴勃(卢安内)
〔下〕马头琴(泷辽一)

元时于上述胡琴外，没有关于弓擦弦乐器的明文。《马可勃罗游记》所说元时蒙古人爱玩的二弦乐器〔3〕，虽无确证，有人疑是即今弓擦马头琴(morin-tologaihole)〔4〕之说。今制的马头琴，形态上还是与相隔甚远的阿拉伯那种不等边四角槽的列巴勃(图 104)倒像有着一些在起源上的关系〔5〕。我却以为

这个蒙古人爱玩的二弦，如果是弓擦弦乐器的话，正应该就是宴乐用的胡琴——不管与后来的马头琴有无关系。可是，对于这个二弦，说法不一，克拉克博士(Dr. Clarke)拟之以最普遍存在于呼尔穆(qulmuk)蒙古人[1]中间的巴拉莱卡(balalaika)〔6〕。巴拉莱卡当然是后来发展的，而且弦数也或二或三或四，种种不一〔7〕，不能竟说就是那种二弦。然而此说也不无有理——自从13世纪蒙古人侵入俄罗斯以后，普遍流行了一种二弦的拨弹弦乐器，叫做多姆拉(domra)〔8〕。那么，这蒙古的二弦可能与多姆拉(domra)有种关系也未可知。而这多姆拉乃正是巴拉莱卡的祖宗。多姆拉在17世纪时也曾经一度是弓擦的〔9〕。蒙古人的二弦，如果不是宴乐用胡琴，可能开初是拨弹而后来一变为弓擦的。然而我看马头琴还是采用阿拉伯乐器之制而加上了民族色彩所产生的。《游记》里的蒙古二弦，有如此种种臆测；要确考其果属弓擦与否，亦良非易事。则在元代，只有宴乐胡琴是此种乐器的唯一资料。

上述的胡琴之制，宋制尚在朦胧时代，到元制才稍得明了。比之于中亚以及欧洲，即便宋的马尾胡琴，也还是比欧洲知道得晚两三个世纪。欧洲始知的弓弦乐器列巴勃，早从第9世纪就已存在，则为其模范的摩尔人的列巴勃，再为其渊源的阿拉伯列巴勃，还非往上溯一个更古的时代不可。阿拉伯人获得列巴勃而学到弓擦的方法，假设是在征伐波斯之时，则是第7世纪(初唐)；而再传之于高尔多婆[2](Cordova)朝，事在第8世纪(中唐)。可见波斯人知道弓擦之法，至迟也在初唐以前。想到当时东西交往得那么频繁，唐时对这乐器，理应传得一些知识；无如今日足资考

1　即卡尔梅克人。
2　今通译科尔乌瓦。

证的资料，一无所存。于是所遗存的就是如下的两个问题：

1. 知道了胜过竹擦的弓擦法之后，奚琴在什么时期改变奏法？

2. 奚琴这样改变奏法，和奚琴状的后世胡琴的诞生有没有关系？

乐器的奏法，各有传统，虽然知道了另有更好的奏法，也不一定会马上模仿来改变的。弓擦法的优越是易于知道的，而直至今日还存在有未失其用棒擦奏传统的轧筝遗制——牙筝，便是一个好例子。然而，奚琴却当别论。奚琴一旦以弓代了竹片，立即变了今日最普通的、有圆槽而将弓弦插在弦间的胡琴。这表示着奚琴是正为知道了弓擦法之远胜过竹擦法，所以不知几时就改变了奏法，而成为几乎与圆槽胡琴一样的乐器。例如元时的《事林广记》，还说着用竹片轧的，在朝鲜由宋传去的奚琴，据明时的《乐学轨范》，已如牙筝一样，用木或如胡琴那样的马尾弦弓来擦奏了。同书云：

（奚琴），以黝檀花木（刮青皮），或乌竹、海竹弓马尾弦，用松脂轧之。

刮去青皮的黝檀花木涂上松脂来轧的方法，也是牙筝所采用的。这样两奏法兼用的一点，值得注目。或者，《事林广记》只是文献，按照古记说用竹片，而实际当时已经并用弓擦奏法，或从宋末时奚琴已经如此，也说不定。综合这种种情况看来，弓擦圆槽的胡琴出现，还比竹擦奚琴相当晚，是很明了的。就是圆槽胡琴之中，尤其是将弓插入弦间来擦奏的，可以说是构造上与并用弓擦奏法乃至废弃了竹擦奏法以后的奚琴有着关联。以弓擦代替竹擦是不难之事，奚琴之一变而为弓擦，也无待远求其根源于外地，即在中国本土就尽可以摄取宋以来的胡琴奏法；或者还是这

样看法来得顺当。我虽然作如此说，却不是主张波斯等地所知道的圆槽(背圆)胡琴之类全都和奚琴一样，先用竹擦而后世一变为弓擦如奚琴。中国奚琴的胡琴化，原也可以是西方的弓擦胡琴在奏法上给予的影响。为数不少的近世中国的胡琴类中，原也混着有西方系统的；不过便是这样的西方胡琴，其出现也还比较迟晚，而时代已与奚琴的胡琴化相接近了。这些事实，都暗示着弓擦弦乐器之长柄圆槽(间或也有方槽的)者，比诸阿拉伯的列巴勃以至欧洲所知的其他各种弓擦弦乐器都还来得较为晚近。包括奚琴在内的圆槽胡琴类的真正起源地，虽则依然未明应当求之于何处，而大概可以想象：先有某地域的竹擦乐器传于中国而为奚琴，而在某地域发展成的弓擦弦乐器之早传入者成了马尾胡琴。其在波斯、阿拉伯发展的为圆槽胡琴，然后东来而为近世中国椰槽、匏槽胡琴的源头，亦未可知。

本着上文所述，竹擦、弓擦弦乐器出现于中国的先后，由竹擦转变到弓擦的情形，来展望西亚、欧洲的弓擦弦乐器时，所得的印象是：西亚、欧洲知道弓擦奏法，确比东亚稍早；然而用弓擦奏弦乐器的奏法，其发生的年代是相当迟的。舍夫纳博士也说〔10〕：弓擦法的发明，是在别的乐器原理发见了之后，应当在公元以后，我则还要主张更迟的年代。不能首肯萨克斯博士的说法：弓擦弦乐器的诞生在公元前千年间那么遥远的古代〔11〕。乐器的奏法固然是在变化的，后世采用弓擦法的乐器自身，其发生的年代自是另一问题。

原注

〔1〕　鸟居龙藏：《探寻辽的文化》，第 42、94、108、317 页。

〔2〕　《宋史 · 吴越钱氏世家》云：太平兴国三年，钱俶来朝，贡银装

鼓二，七宝饰胡琴，五弦筝各四。
〔3〕 玉尔(C. H. Yule)：《马哥勃罗游记》(*The books of Ser Marco Polo*)，第二版，卷I，第329页。
〔4〕 泷辽一：《关于蒙古的音乐》，《蒙古学》，第3号，第48页。
〔5〕 参看奄赛莫(E. Emscheimer)：《蒙古音乐及乐器的原始特征》(Preliminary Remarks on Mongolian Music and Instruments)，《蒙古音乐》(*The Music of the Mongols*)，第一部，1943，第82页以下。
〔6〕 玉尔：同上书，第371页[1]，注3。
〔7〕 马雷卜(Malherbe)和特朗奇(R. Delange)："俄罗斯"，《全书历史编》，第2493—2494页。
〔8〕 又第2494页。
〔9〕 又图367。
〔10〕 舍夫纳：《乐器的起源》，第221页。
〔11〕 萨克斯：《乐器生命》，第185页以下。

近代及现代的展望

近代擦奏弦乐器的中心，移到弓擦弦乐器上来了。唐以来的弓擦弦乐器，仅仅以保存着古型而苟延其余命而已，不能期望再有多大的发展。

I. 竹擦弦乐器——唐轧筝的后裔，元、明通称为箏。箏字盖以筝起于秦的史实和用竹片擦奏的含义而合成的新字。其元制见于《元史·礼乐志》：

箏制如筝而七弦，有柱，用竹轧之。

《事林广记》亦云：

---

1 应为第331页。

篆形如瑟，二头俱方，七弦七柱，以竹润其端而轧之。

前者谓其似筝，后者谓其如瑟。唐的轧筝，弦数虽不明，参酌这元制，可以知其大概。明之篆，则《明史 · 乐志》而外，《明会典》言之特详。其《大乐制度》云：

篆八架，每架用楸木为质，长三尺九寸，中虚，四周乌木边，上施九弦并柱子九。

弦数比元制增多了二弦。然而《三才图会》说的只是七弦，依然还如旧制。明时流入琉球的称提筝，七（或九）弦。朝鲜李朝所传的称牙筝，亦七弦（图 105）。《乐学轨范》云：

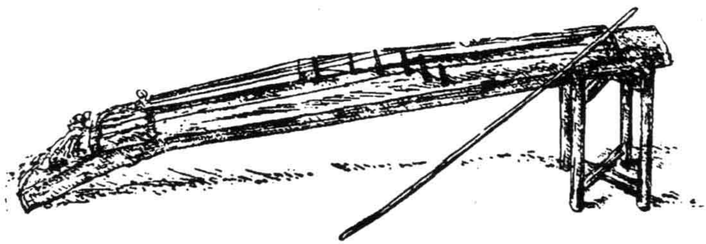


图 105　牙筝（李王家乐器）

按造牙筝之制，与大筝（十五弦）同，但体差小，弦七耳。第一弦稍大，至第七弦渐次而细。用黜檀花木（刮青皮），涂松脂轧之。

在朝鲜，牙筝、奚琴皆不用竹片（弓亦兼用），而用黜檀花木，是为特异之点。其音温和而美，有如大提琴[1]。牙筝在二、三十年前传入日本，稍稍改制，称为雅琴。有大小二种，但用于狭小的范围。

及至清代，篆的名称废了，轧筝之名复兴。据《大清会典图》及《皇朝礼器图式》，长三尺二寸有余。弦数十，以木杆轧之。民间另有小型半管状的弓擦拉琴，萨克斯博士曾论述其与轧筝的关

系[2]。但是拉琴即便分类系统上有关系，在形态、在奏法上皆截然与轧筝有别。我认为是个近世新兴的乐器。

II. 弓擦弦乐器——中国弓擦弦乐器最普及的时代是清。先是，明初“四夷舞”乐中用胡琴二[3]。由于时代的关系，以及包含“四夷舞”乐的明燕享乐乐器原与元的宴乐器有着关系，可知元、明的胡琴，所指的是同系的[4]。清代所用的，有如下多种的胡琴类：

甲类(图 106)——有琵琶样的槽者(杆颈琴[Halslaute])：

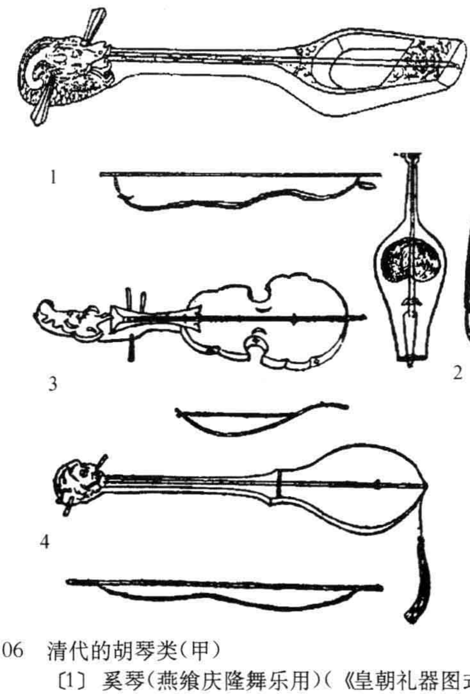


图 106　清代的胡琴类(甲)
〔1〕奚琴(燕飨庆隆舞乐用)(《皇朝礼器图式》)
〔2〕蒙古人的珠儿 Churr(帕拉斯)
〔3〕得约总(细缅甸乐用)(《大清会典图》)
〔4〕胡琴(笳吹乐用)(同上)

1. 胡琴(笳吹乐用)——属于元代胡琴的系统。肩有具棱角的

槽，张皮，二弦。轸在左右，用直杖系马尾的弓(《大清会典图》)。

2. 奚琴(庆隆乐用，瓦尔喀部用)——与宋代的完全不同。略近于笳吹乐用的胡琴，槽面成为空洞，是其特征。有二弦，轸分在左右。弓用直杖系马尾(《大清会典图》)。据帕拉斯(P. S. Pallas)报告：18 世纪时蒙古人用的类似乐器叫 Churr(珠儿＝火不思)[5]。

3. 萨朗济(廓尔喀乐用)——清高宗时，尼泊尔贡乐所用。萨朗济是印度语 sārangī 的音译[6]。槽面张皮，有主弦四(韦)，副弦九(铁)。其中弓擦的只是韦弦，铁弦是调律成响应所用音阶而共鸣的。这个乐器与今日印度所存的，几乎同其形制。由这种形态看来，似与曾经西流为欧洲弓擦弦乐器的摩尔族及西班牙的古代列巴勃、列贝克(rebec)有着关系的乐器[7](《大清会典图》)。

4. 得约总(缅甸乐用)——清高宗时缅甸贡乐所用。“得”疑为 thro[8] 的音译，“总”是tsauṅ的音译。今日虽只指竖琴，大概原来是弦乐器的总称。这乐器，据《大清会典图》看来，不外乎小提琴的变形，只是有着三弦这一点：是受着三弦制弓擦乐器的影响，值得注目的(《大清会典图》)。

乙类(图 107)——有细棒状柄的(Spießlaute)：

1. 胡琴(番部合奏乐用)——番部，指蒙古乐。这胡琴，竹柄，椰槽张桐面，有二弦。轸在一侧(《大清会典图》)。

2. 提琴(番部合奏乐用)——竹柄，圆筒形木槽张蛇皮，有四弦。轸在后部。头有龙首装饰。今蒙古用者无装饰[9](《大清会典图》)。

3. 哈尔扎克——高祖时居住新疆的回部贡乐所用。木柄，椰槽蒙革，有主弦二(丝)，副弦十(铁)。轸在左右。铁弦专供共鸣之用。今日土耳其斯坦及克什米尔地方还存在着同样具有副弦

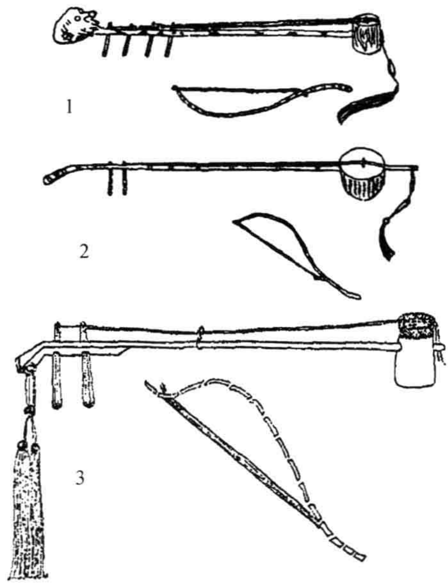


图 107　清代的胡琴类(乙)
〔1〕提琴(番部合奏乐用)(《大清会典图》)
〔2〕胡琴(同上);
〔3〕丐弹胡琴(安南国乐用)(《皇朝礼器图式》)

的[10](《大清会典图》)。

4. 丐弹胡琴(安南乐用)——高祖时安南(今越南)贡乐所用。木柄，木槽蒙蛇皮，有二弦。轸在后部。相当于今日越南的 cái nhị[11](《大清会典图》)。

5. 胡琴(清乐用)——清乐，指日本江户时代末由清人带去日本的俗乐。这种胡琴，竹柄，竹槽(无底)，张蛇皮，有二弦。轸在后部。相当于今日的胡琴(图 108 之 2)。

6. 携琴(清乐用)——竹柄，竹槽(有底)，张蛇皮，有四弦。轸在后部。近于今日的四胡(图 108 之 1)。

7. 提琴(清乐用)——木柄，半椰槽，张桐面，有二弦。轸在一侧(图 108 之 3)。

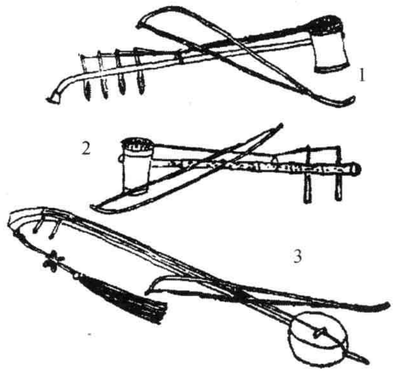


图 108　清乐用胡琴
〔1〕携琴
〔2〕胡琴
〔3〕提琴(《清风雅唱》)

现代中国用着前代的乐器以及稍稍改制的许多种乐器。其名称多俗化了。例如二胡、四胡、呼呼、板胡、胆琴(京胡)、徽胡、坠子、椰胡，还有提琴之名，胡琴用作泛称〔12〕。辽宁省有种六角槽张蛇皮的胡琴，蒙古人爱用不等边四角槽、张二弦、左右有轸的马头琴(图 104 之下)。这乐器似与阿拉伯列巴勃的一种有着关系，已如上述。至于中国的西藏秘境，则有复二弦的 ko phongs[1]〔13〕。

比起这一些胡琴来，乐器之体全然不同的弓擦弦乐器，是上述的拉琴(图 109)。其形态虽近原始，但是极近代发展的民间乐器。其正半管状的槽，显示着多数弦的擦奏所必须的形态。张有复十弦乃至复十一弦，以排列在槽端的轸来定弦律的〔14〕。

在印度支那，则越南有木槽二弦的丐弹胡琴(cái nhị)；柬埔寨有爪哇系列巴勃(rebab)的变种三弦 tro khmer〔15〕。泰国称之

1　Francke 于 *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatorire* 作“gophong”。今按威利式转写改之。

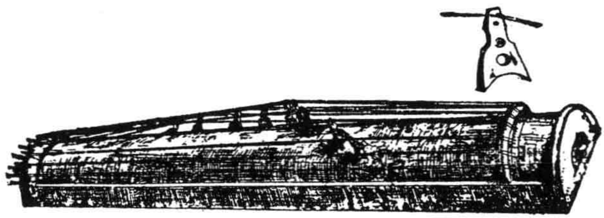


图109　拉　琴

为 saw sam sai〔16〕。另外有中国系胡琴以及提琴系统的二弦 saw duang、 saw oo〔17〕。西邻的缅甸有三弦的 tro(参见注〔8〕)。

又，关于明朝时候渡海至琉球的胡琴，《中山传信录》云：

提琴一(即用三弦，着引弓于上)。

有着三弦，是其特异之处。椰槽，冒以蛇皮。轸在左右如三弦。此其原型，恐怕还是和三弦一起，从中国接受过去；而于弦制，则仿照三弦加以改变的。在日本，称这乐器为小弓(kokyu，或作胡弓)。也和琉球的一个样，有着三弦。有人说其声似一种能噬蝮蛇、叫做 raheika 的虫子的声音；所以鸣此小弓，以避毒蛇之害(《系竹初心集》)。有的单说南蛮地方“彼土人行往鼓之，以避蛇虺”(《和汉三才图会》)。还有人说这乐器的声音像那种虫声，所以器名就叫 raheika(北村信节《筠庭杂考》)。又有说三味线(三弦的日本名)就是模仿这小弓而造成的(《系竹初心集》)。也还有人说：raheika 是源出于阿拉伯列巴勃的欧洲列贝克(三弦提琴)，由其葡萄牙名 rabeca 音讹而来。这乐器在天正年间(1573—1592)日本少年使节团[1]曾经带回故国〔18〕，也直接从葡萄牙人手里有传入的；所以日本的小弓，当是由这个乐器改造出来的〔19〕。然而

1　少年使节团是耶稣会的传教士怂恿九州三信教大名(封建地主)遣其近亲子弟四人去罗马谒教皇的一段史事，此行来回化了四年的岁月(1582—1586)。其时携回的 rabeca，有音义兼译的一个汉字名“罗面弦”。——译注

完成的日本胡弓体制，毕竟还是小形的三弦，是用弓擦奏的乐器；比 rebec（列贝克）、rabeca（列贝加）之类，还更近于中国系胡琴；所以我对于受 raheika 的影响之说，颇怀疑问。不过是精神上模法琉球方面的提琴，而在材料及其他的关系上采用了三味线一样的槽，只是这么个乐器。至于小弓的语义，《系竹初心集》说：

系马尾于小弓为弦而轧，故名小弓。

这是最古之说。《和汉三才图会》（十八）云：

而不用拨，以小弓弦鼓之，故名鼓弓；其音最悲哀者也。

后世都写胡弓字。小弓、鼓弓、胡弓三者，日本读音俱同。最初转讹中国的胡琴字音而赋之以义为小弓，其他都是改写字。初期的胡弓，据宽永年间（1624—1644）的古画，是近于圆球的槽，用小弓轧，弦如琉球原型一样，张有三弦。这一系统，今犹行于关西地方。关东则藤植检校以来就出现了四弦的，以逮于今。弓往时短小，近时的颇长，用到超过 100 公分的[20]。至于弓擦筝，则现代还有造作的，学自清轧筝、朝鲜牙筝的雅琴，有如上述。而先于是，在江户时代享保年间（1716—1735），有多门信则者，设计过复八弦的小型弓擦筝，命名为“簪”（音深），和名呼之为须利古度（surikoto，擦琴之意）（图 110）。[1] 其形取象于平安时代的壶

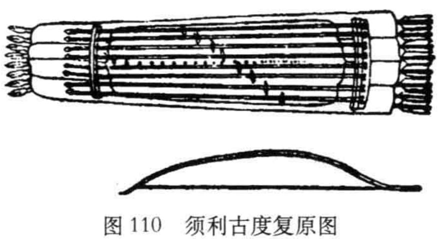


图 110　须利古度复原图

1　“簪”乃日本国字，亦即和制汉字。 此字从笙从琴从弓。训读“利须古度”（すりこと）；音读来自汉字“纂”，读若“深”（しん）。

胡篥[21]。但只是一时之制，终于未至普及。我于1936年得到一件这种乐器，而在1945年遭灾，已经烧失了。

原注

〔1〕 厄卡脱(A. Eckardt)：《朝鲜音乐》(*Koreanische Musik*)，第44页。

〔2〕 萨克斯：《乐器生命》，第229页以下。

〔3〕 《明史·乐志》云："四夷舞乐，腰鼓二，琵琶二，胡琴二，箜篌二，头管二，羌笛二，篥二，水盏一，板一。"

〔4〕 《元史·礼乐志》宴乐器，多与《明史·乐志》丹阶大乐、女乐、殿内侑食乐等的乐志共通。

〔5〕 帕拉斯(P. S. Pallas)：《蒙古民俗综合史览》(*Sammlungen historischer Nachrichten über die mongolischen Völkerschaften*)，第150页，图版4。

〔6〕 沽朗(Courant)："中国古乐史研究"(Essai historique sur la musique classique des Chinois)，第182页。

〔7〕 萨克斯：《乐器生命》，第249页以下。

〔8〕 克诺斯布："缅甸"，《全书历史编》，第3095页，图577。

〔9〕 泷辽一：《关于蒙古音乐》，第43页。

〔10〕 萨克斯：《乐器生命》，第244页。

〔11〕 克诺斯布："印度支那音乐史"(Histoire de la musique dans l'Indo-Chine)，《全书历史编》，第3110页，图586—587；萨克斯《印度、印尼乐器》，第113页。

〔12〕 摩尔：《中国乐器》，第121—131页；《中国音乐史参考图片》。

〔13〕 弗兰克(A. H. Francke)："西藏音乐"(La musique au Tibet)，(《全书历史编》)，第3085页。

〔14〕 摩尔：同上书，第120—121页(复十弦)，我藏有复十一弦的。

〔15〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 110 页，插图 4。

〔16〕 黑泽：《泰乐器》，图 11(d)。

〔17〕 黑泽：《泰乐器》，图 11，(a)、(b)、(c)、(e)。

〔18〕 关卫：《西域南蛮美术东渐史》，第 291 页。

〔19〕 三浦舜三郎：《本邦洋乐变迁史》，第 24—25 页。

〔20〕 《琴学独稽古》，《日用百科全书》，第 81—83 页。

〔21〕 林谦三：《享保年代的新乐器“箐”》，《乐谱》月刊，卷 XXV，10 号。

结语

弦乐器弓擦奏法的发祥地域尚未明确。西人归诸印度之说，有难首肯者。此种奏法的发明很晚，当在纪元之后。在东亚，中国资料告诉我们在弓擦法之先有竹擦法。就是唐代出现的轧筝，和近世弓擦弦乐器代表的胡琴类之祖奚琴。弓擦法的最初记录在北宋时，这比西欧弓擦法的最初记录迟得多。然而通过奚琴由竹擦法一变而为弓擦法的事实，以及近世中国胡琴类的繁荣史实，可知弓擦法的发生是二次性的。东亚之间接传习弓擦法的年代，则比较晚近。

辩才天女与乐器

日本古来崇拜辩才天女，一若与琵琶有分不开的关系。这天女手执的乐器，在印度也有变迁，这里打算来追究一下：经由怎样的途径而拿起琵琶来的。

平安时代，辩才天女受到亲近音乐的，尤其是亲近琵琶的公卿们乃至音乐家们的信仰。在搜集古今有关琵琶遗闻的《文机谈》一书——弘安年间(1278—1288)，隆园撰——里，可以看得出来。琵琶大家源经信(1016—1097)，以经信流弹法居一大权威，经常以妙音天(辩才天)画家纳在七重锦袋里，戴在发髻中，专心精进琵琶道。这无非是崇信天女为琵琶的主护神，日夜不忘祈念其加护之意。又身居太政大臣的显官而同时又是第一流音乐大家的藤原师长(1138—1192)，自号妙音院，也与妙音天有因缘。师长在都城四条室町的自邸旁边建立一堂，安置妙音天像，这祠堂就是妙音院。像师长那么通彻于管弦之道的人物，当然没有不崇奉天女，为构祠堂，自号妙音院，以祈愿天女授之音乐至艺之理了。又见宠于师长的琵琶弟子藤原孝道及其子孝时，也都是琵琶的达者，孝时于父殁之后，传承了妙音院的本尊天女像，师长影写本四卷，终遂归于寺领云。

通过这些掌故，可知当时音乐家与辩才天的缘深无伦；辩才天以音乐的守护神成为深深信仰的对象。

如此与音乐家因缘不浅的辩才天，原是印度神话里出现的女

神萨罗沙缚底(Sarasvatī)，象征着同名的河流，古来崇为学术、诗文、音乐的女神〔1〕。在佛教，密教以这女神为智慧、福德的守护神，《金光明最胜王经》里说着她的盛德。汉译为辩才天、妙音天、妙音乐天、美音天，俗亦称为辩天〔2〕。其像或二臂，或八臂，有种种相，如诸多《教范》所言，其中但有二臂而抱奏琵琶的姿容(图111)〔3〕，最为人们所亲近。这相出于《胎藏界曼荼罗》。又后世民间信仰对象的七福神之一的辨财天，也作此同样的相。



图 111 弹琵琶的辨才天
(《别尊杂记》)

这样，辩才天手执的乐器，除了唯一的例外(后述)，好像非琵琶不可似的。其实是由于通过中国、日本的汉译佛典而造像之故。印度的天女并不知道琵琶，拿的是叫做维那(vīṇā)的一种乐器。初期的维那，是佛教文学中频见的弓型竖琴(Bogenharfe)。古代图像，见于巴尔胡提浮雕(图 73 之 1 及 2)，笈多朝末期的遗物。而在印度有弓型竖琴的最迟一雕刻，以Lakṣmaṇakāṭi(8 世纪左右)辩才天知于世〔4〕。远渡海而至爪哇，则稍迟于此也还用着弓型竖琴，遗存有手拿这乐器的辩才天像(图 112 之右)。这以后，印度巴拉朝[1]婆罗门教的天女像(图 113)，就以手拿匏琴为常例了〔5〕。那时的匏琴，是一个匏上张着一弦或二弦的棒状琴(Stabzither)。到 8 世纪前后，才出现如今日所见的两个匏

1 今通译波罗王朝，或帕拉王朝。

的[6]。这种匏琴，也叫维那。考古学上在第8世纪以前，是见不到的。从而在印度，不论是耆那教、婆罗门教、佛教，凡是拿乐器的辩才天像，可以8世纪为分界：以前拿的都是弓型竖琴，以后的都是匏琴[7]。



图112　古爪哇小铜像〔右〕辩才天；〔左〕辩才天？（君士德）



图113　辩才天　巴拉朝雕刻（巴达沙利）

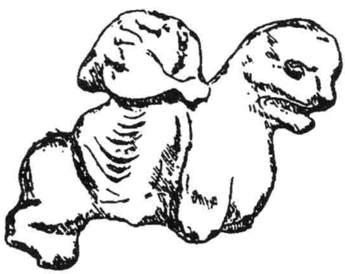


图114　犍陀罗雕刻女神（孚歇尔 Foucher）

在印度，此外再没有辩才天手拿琵琶样乐器的遗例。只是犍陀罗雕刻中有骑着狮子，弹着个三弦琵琶样乐器的一个石像（图114），格林威德拟之为辩才天像。而孚歇尔有批驳之说。是非不得而知[8]。一方面，古爪哇也有个手拿三弦的细长琵琶样乐器的女神像，也有人猜作辩才天[9]。但是尤难保其真伪了。假令竟是犍陀罗、爪哇雕造的辩才天，也决不能想象中国会输传这些图像作为粉本而造中国的辩才天像的。中国之所以以琵琶为辩才天的乐器，其实只由于如下的偶然之事。

《大日经》(四)里的辩才天印相，维那印[10]，《大日经疏》(十六)译作：

妙音天作琵琶印。[11]

图像上天女应拿的维那(弓型竖琴)，换给了琵琶，大概是唐时仪轨编纂者所创始的。这个翻译也并不是不忠实于原典，古来译经家的常套手段，琐细的乐器名之类是很随便的，并不是别有深意、理由的。汉译佛经于维那，或译箜篌，或译琴、瑟、筝、或译琵琶，是随手意译的。唐时密教家作造金刚界、胎藏界曼荼罗图时，同是该作弓型竖琴的，胎藏界曼荼罗给辩才天换了琵琶，而一方面金刚界曼荼罗却把印度辩才天手拿的弓型竖琴给了金刚歌菩萨(图77)。真是极奇妙的对照。

辩才天被中国译经家夺去了凤首箜篌而派给了琵琶。日本图像中却有稀见的例，还是拿着竖箜篌的天女(图115)。这句话出在《别尊杂记》里，署款智泉笔，大概还是根据中国粉本的。其不像琵琶而近似凤首箜篌，令人良感兴趣。除却这例外的像，所有二臂辩才天的手拿乐器，一定是琵琶。而这是与印度没有关系的乐器，已如上文所述过。因之，上见的犍陀罗、古爪哇手拿琵琶样乐器的女神，不管是不是辩才天，与中国的辩才天只是偶然巧合，一点没有关系。佛像上手持物在中国是相当中国化了的；这样看来，辩才天与琵琶的结合，完全是唐的密教家所创造的。


图115 弹竖箜篌的辩才天(智泉笔)(《别尊杂记》)

要而言之，辩才天的手拿乐器，在印度原是维那，因时代而

意义有所变迁。大致8世纪以前的，指维那，以后指匏琴；其入中国者，印相之名虽音译为维那，而图像上都换做了琵琶，所以印度与中国、日本的辩才天乐器，完全变了种类了。

原注

〔1〕 郭尔曼(C. Coleman)：《身毒的神话》(*Mythology of the Hindus*)，1832；维尔金(W. J. Wilkins)：《身毒神话》(*Hindu Mythology*)，1913；马尔丁(E. O. Martin)：《印度的神》(*The Gods of India*)，1913；霍卜金(E. W. Hopkins)：《诗史神话》(*Epic Mythology*)，1915。

〔2〕 《阿婆缚抄》一百五十五；小野玄妙：《佛像研究》。

〔3〕 《阿婆缚抄》云：“《调定图》云：肉色，引琵琶，左膝立也”。《秘藏》云：“白肉色，弹琵琶。”又云：“首戴宝冠，庄严微妙，身端严白肉色，著青色野蚕衣，种种妙德以严身，目如修广青莲叶，众相希有，不可思议。解(解疑剩)：能放无垢智光明，持琵琶，左膝立之。”

〔4〕 戈玛拉斯瓦米(A. Coomaraswamy)：《维那的构造》(The parts of vīṇā)，*Journal of the American Oriental Society*，1930。

〔5〕 逸身梅荣：《印度礼拜像的形式研究》154—155图；巴达沙利(Bhattasalli)：《迭干博物馆的佛像及婆罗门教偶像》(*Iconography of the Buddhist and Brahmanical Images in the Decan Museum*)，[1] 1929，图版XXVI(左右)、XXVII、XXIX、XXX(左右)、XXXI、XXXIX(以上毘纽天胁侍)、LXIII。

〔6〕 舍夫纳：《乐器的起源》，第196页，不列颠博物馆辩才天像，

---

1 原引文“Dacca”误作“Decan”，故钱译“迭干”。且查原书名非“Images”而“Sculptures”，应译“达卡博物馆之佛教及婆罗门教雕像图解”。

手里抱着个两个大匏的维那。

〔7〕 戈玛拉斯瓦米(Coomaraswamy)：同上书。

〔8〕 格林威德：《印度佛教美术》(*Buddhist Art in India*)，第105页，图56；又《西藏、蒙古的佛教神话》(*Mythologie du Bouddhisme au Tibet et en Mongolie*)，第25页，图17；布尔吉斯(Burgess)说是三弦的lute。孚歇尔(Foucher)：《犍陀罗的希腊化佛教美术》(*L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*)，卷II，第66—67页，批驳格林威德之说，以为骑狮子的文殊像，有点像(喀)什米尔的Çâradâ神，结果还是不能卒断其为何神云。

〔9〕 君士德:《爪哇的音乐》，图34，"辩才天携三弦琴像"中部爪哇(Midden Java)。

〔10〕 《大日经》(四)云："仰三昧手，在于脐轮，智慧手空风相持，向身运动，如奏音乐，是妙音天费拏印。"

〔11〕 唐一行《大日经疏》(十四)云："先仰左手当脐，如承把瑟状，右手风空捻余散申之，向身运动，如弹弦之状，是妙音天印也。"又(十六)《秘密曼荼罗品》云："妙音天作琵琶印"。又《秘藏记》云："白肉色，弹琵琶。"

第四章　气乐器

啸（口哨）与指笛

欢乐达乎其极时，不能守于缄默是人情。及至不能守于缄默，便欲出之于声，或鸣之以器，以宣泄其内心之所感。尤其是大众聚集到一起时不约而同地拍手欢呼，以表露其欢心，叫喊啸嗷哄成一片，是常见的景象。这拍手，这啸嗷，也可以看做是一种乐器。今以啸为中心，试作一篇短小的考察。

啸——口哨、口笛——的古记载，《说文》有：

啸，吹声也。

《诗经笺》云：

啸，蹙口而出声。

晋成公绥《啸赋》：

发妙声于丹唇，激哀音于皓齿。（中略）曲既终而响绝，遗余玩而未已。良自然之至音，非丝竹之所拟。是故声不假器，用不借物，近取诸身，役心御气。动唇有曲，发口成音；触类感物，因歌随吟。大而不洿，细而不沉。

读此可知所谓啸，乃是努尖口唇来吹气发音的一种动作。《晋书·成公绥传》：

绥雅好音律，尝当暑承风而啸，泠然成曲，因为啸赋。

晋时阮籍、陶渊明，也以啸知名。《晋书·阮籍传》：

籍嗜酒，能啸，善弹琴。

陶渊明《归去来辞》云：

登东皋以舒啸，临清流而赋诗。

唐王维《竹里馆诗》：

独坐幽篁里，弹琴复长啸。

宋苏东坡《后赤壁赋》云：

划然长啸，草木震动；山鸣谷应，风起水涌。

由是可知绝代超俗的名人们，大多喜欢吹啸甚于歌唱。这啸，虽然是等于儿戏的动作，原来却是能以吹奏名曲的。喜欢静谧的人们，比起扬声歌唱来，还是喜欢这啸。其中有啸技达于极致的名家。唐孙广著有《啸旨》一卷，宣扬此技。其序中有云：

夫气激于喉中而浊，谓之言；激于舌而清，谓之啸。

指出言与啸的差别。他说此中技术，有外激、内激、含、藏、散、越、大沉、小沉、疋、叱、五太、五少，凡十二事。其独特的曲目，有《流云》、《深溪虎》、《高柳蝉》、《空林》、《夜鬼》、《巫峡猿》、《下鸿鹄》、《古木鸢》、《龙吟》、《动地》、《苏门》、《刘公命鬼》、《阮氏逸韵》、《正章》、《毕竟》等名，看来那时是远远超出儿戏之上的〔1〕。

啸之外，还有种叫(嘂)，似乎指的是同样的技术。《通雅》里说的：

吹唇即所谓嘂也。嘂即叫字……今人以口作声曰叫，亦谓之肉笛。(中略)北魏围南阳，吹唇沸地，即口吹嘂也。

就是。不过嘂字本义，《说文》云：

高声也，一曰大呼也。

原不是啸。可是，又义同大埙(壎)。《尔雅·释乐》：

大埙谓之嘂。

后人《疏》：

孙炎曰：音大如叫呼声。

本义还是大声高叫。

啸是利用口唇的，也是大家普遍知道的口中卷起舌尖，含住一指或二指而发为高声的技术。此时可以认为口腔与唇，合舌、唇、指而构成了一种笛。这种笛虽不能奏乐曲如啸，却能发出声音来比啸强大得多。在大众欢呼、喧嚷的环境中，最容易发生效果。

想不到古印度老早就用这吹法来礼赞尊贵、神圣的人或物，有时就以吹鸣代替了奏动乐器。其情景，在巴尔胡提塔的浮雕里就能见到五例(图116之1—5)[2]，都只限于礼赞的场面。或敬菩提树，或礼拜寺院，将拇指与食指含在口里，表现着有如后文所引经典里说的发出鸟声的样相。同样的表现，也见于犍陀罗雕刻(图116之6)[3]。新疆赫色勒的龟兹壁画里，也画着有这种景象(图116之7)[4]。波罗浮屠的浮雕里也还有个类似的表现[5]。龟兹画也许只是按粉本模写出来的，可是在印度以及印度附近的古雕刻中如此频见，可知那时存在着这么一种习俗。用这吹法为表示礼赞的一法，或与奏动乐器有同等的意义。同时也可知古时这吹口哨，决不可像今人动辄视为儿戏而付之一笑的。佛典中往往有这吹法的记载。例如《佛本行集经》(隋阇那崛多译)《耶输陀罗梦品》之下，叙着诸宫女作种种姿态来诱惑悉达太子以妨碍其出家的一段里，有：

或于口中吹指，造作种种鸟声。

的话，正是称这指笛。古意也许以此模拟鸟声？而宫女吹指笛来阻碍太子的发愿，实为今日所想不到的童话。还有《大宝积经》(隋阇那崛多译)的《贤护长者会》里的：

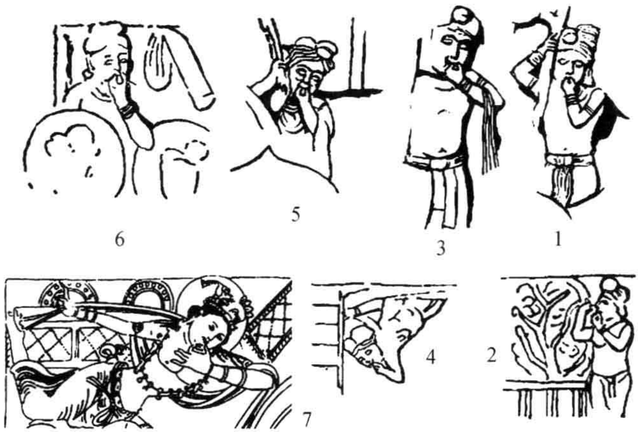


图 116　古图像里的指笛　〔1—5〕 巴尔胡提（肯宁汉）
〔6〕 犍陀罗（孚歇尔）　〔7〕 龟兹（格林威德）

又其家内，复有种种最上音声，手打指弹，及以气吹，其响微妙，鸣亮入神。

也似乎是指啸（吹口哨）而言的，不知是也不是。

在日本，古时，《古事记》有口鼓〔6〕，《日本书纪》有打口〔7〕，有人说像是一种啸，不知是否。

原注

〔1〕　《古今图书集成 · 乐律典》（七十三引）。

〔2〕　肯宁汉（Cunningham）：《巴尔胡提塔》（*The Stûpa of Bharhut*），图版 XIII、XVII、XXX、LVI[1]。

〔3〕　布尔吉斯（Burgess）：《犍陀罗雕刻》（*The Gandhara Sculptures*），图版 10，图 1；孚歇尔（Foucher）：《犍陀罗的希腊化佛教美术》（*L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*），卷 I，图 154（赞释迦降

1　应为图版 LVII。

诞）、201（降魔）。

〔4〕 格林威德（Grünwedel）：《古佛寺》（*Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*），图 354，第 156 页。[1]

〔5〕 君士德：《爪哇的音乐》，图 12。浮雕着一人右手指触着口边。这与别的奏乐场面不同，表现着许多纯土俗风的乐器，所以这里可能是吹指笛的表现。

〔6〕 《古事记》（中）云："又于吉野之白梼上作横臼，而于其横臼酿大御酒，献其大御酒之时击口鼓为伎。"

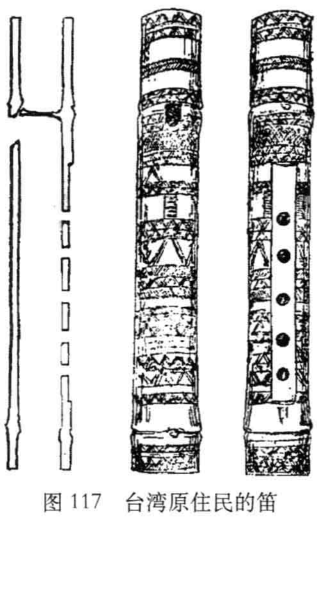
〔7〕 《日本书纪 · 应神纪》云："十九年冬十月戊戌朔，幸吉野宫时，国樔人来朝之。因以醴酒献于天皇，而歌之曰：（中略）歌之既讫，则打口以仰笑。"

1 应为 155 页。

顺笛和鸟笛

有种乐器，在成人看来仅成追忆往事的资料；而在幼小儿童看来，常是活生生的一种乐器。那就是顺笛一系的笛子。这种笛子，在过去的世界，曾以笛而担当过重大的任务；今日东亚各地也还普遍存在着保持其遗制的笛类。现在来展望一下这一类笛。

最容易吹奏的，莫如中国所称为顺笛的竖笛，只要望其上端的吹口送气，虽幼小儿童也马上吹得出声音来。这一系统的笛，细部虽不尽同，有如下的一种共通的构造。管中有个障壁状的塞子(Kern)，其上有细狭的沟道或裂缝；近沟的管侧，穿有一角度尖锐的气孔。因此一吹管口，送入管内的气流，通过沟道，必然正当气孔。气流在这里卷起了空气的旋涡来，结果正无异于直接唇吹横笛或箫的一部分吹口而发音。此时横笛若箫，于口唇的形状和其对吹口的角度，都有一定的要求。不合要求，就不出声音。而顺笛，则因有此障壁的沟道，经常以同一角度送气到气孔。所以幼小儿童不用技巧，一吹气便能鸣响。


图 117　台湾原住民的笛

萨克斯博士概括这一类的

笛，命名为 Spaltflöte[1]（条沟笛）。可是单单分布在东亚的，就有着许多名称[2]。

中国古代想必也存在着条沟笛那么广布于东亚的笛，却没有足为明证的遗物。大概是因为是流布在民间的笛，古记录里也就没有留下它的形影？明朱载堉解释《周礼》的篇为今之箫（非排箫）。又说《周礼》的篴为今之楚，谓其吹口各相类[3]。楚，怕就是条沟笛吧？

今之顺笛、太平箫[4]，指孔之外加有竹膜孔，一如笛子及箫。此制似已存于唐代。陈旸告诉我们唐时的刘系作的七星管中就有此，宋代的箫管里也有此[5]。缅甸的条沟笛 pu-lve（不垒）[6]，泰国的 klui（克路伊）[7] 皆同此制。可想其与顺笛之祖是互有关系的。不垒（pu-lve）的一种，当清朝盛期，曾由缅甸贡进，音译其名为不垒。《大清会典图》说缅甸乐所用不垒之制：

以竹为管，长一尺二寸六分，径七分，管上端以木塞其半为吹口，七孔前出，一孔后出，最上又一孔前出，加竹膜。

这与今泰国所用七孔（别有膜孔）制的克路伊（klui）几乎一个样。

至于应用条沟笛原理的玩具，真叫形形色色，其中有极尽奇巧的。

再看看日本，不知从几时起，有所谓鸟笛，或玩具笛，其中有相当于条沟笛的。由于本来在乐器上是处于低级之故，记述也不多。通过江户时代（1603—1867）的文献以及遗物，以及今犹传承着当时遗式的乡土玩具之类，可以窥见其大略而已。

一、有指孔者——有按摩笛、伊势笛。按摩者所用的笛，本来只是无指孔的鸟笛。发展了的按摩笛，穿有三指孔，孔位恰适于只手能操作。有一江户时代制作的遗品（图 118），大型而长至 25.5 公寸。二管相并，各有三孔。伊势笛是起源于伊势参宫者买

回去给小孩的玩意，有六个指孔和横出的吹口。如今各地仍流传着这种类似的品。

二、无指孔者——竹或土制的鸟笛类。上面说按摩本用鸟笛，有其道理。《嬉游笑览》(六上)云：

按摩吹鸟笛，《太平乐府·河东夜行》云："按摩痃癖吹笳去，温饨荞面焚火行"，是明和六年(1769)之作也。彼时当是新奇之事。嗣后，江户则天明七年(1787)《狂诗谚解》亦云：按摩吹笛，近今之风。

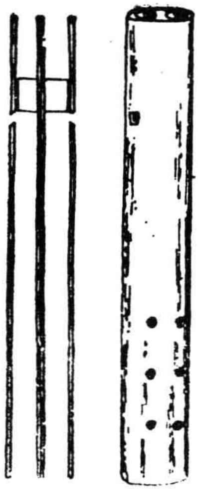


图 118　按摩笛(江户时代)

据此，则按摩吹笛，去今不过两个世纪的事。而且当初所吹之笛，在《嬉游笑览》(文政十三年[1830])的时代，还叫鸟笛，应当是无指孔之笛。



图 119　鹁笛(《琴鸟集》)

鸟笛的特征是没有变更音律的指孔。有时在吹口与管侧的气孔二者之间穿有小孔，用指开闭以震颤其音。也有这样构造的鸟笛，然而这样的小孔，与所谓指孔的性质稍有不同。鸟笛也有时并列等长的二管，间或还有三管的。《琴鸟集》有图，画着一支长一寸六分、三管并排的鹁笛(图119)。鸟笛的用途是巧妙地吹出鸟声的拟音来，引诱野鸟，或用于训练饲鸟的鸣声。今日剧场及广播里的拟鸟声，也用到它。

鸟笛也如其他无指孔笛，应用为玩具，今昔一辙。江户时代刊行的唯一玩具绘本《江户二色》(安政初刊[1854—?])[8]

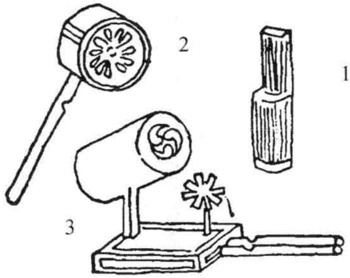


图 120　江户二色所见的笛
〔1〕莺笛
〔2〕比依比依
〔3〕谏鼓

里，画有“比依比依(piipii)”、“谏鼓”、“猩猩加良久利(karakuri＝傀儡、机关)”是也(图 120)。书中还有所谓莺笛者，模仿中国画眉叫子〔9〕的，甚受孩子们欢迎。饰为莺形，中藏机关，吹时其嘴能张动，售于市井。这是今日小儿亦必喜欢的。又各地有种种的泥制鸠笛、枭笛，也皆同类。列举起来，纯粹演奏乐器以外的，与莺笛、鸠笛有因缘的玩具乐器，散在周围日常生活里真不少，大大小小，都为人生贡献着一定的功用。



图 121　玩具笛种种　〔1—5〕日本　〔6—7〕中国

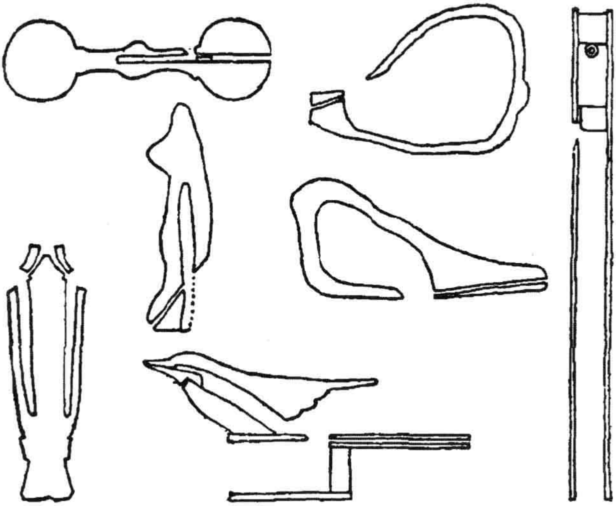


图 122　种种玩具笛　构造图

原注

〔1〕　萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 150 页，对于印度及印度尼西亚的这种笛类，有丰富的说明。

〔2〕　萨克斯：《乐器生命》，书中言及塞口笛（Kernflöte）、塞底笛（Endkernflöte）、内塞笛（Mittelkernflöte）、嘴状笛（Schnabelflöte）、链状笛（Bandflöte）等与条沟笛有关的笛。

〔3〕　《律吕精义 · 内篇》（八）云："（前略）尝考古制篇篴，二物大同小异，篇之吹处类今之箫。篴之吹处类今之楚，吹处不同，所以异名也。"

〔4〕　摩尔：《中国乐器》，第 72 页。

〔5〕　《乐书》云："七星管，古之长笛也。（中略）盖其状如篪而长，其数盈寻而七窍，横以吹之。旁一窍，幎以竹膜，而为助声。唐刘系所作也。"但是这里牵连到古长笛，乃是与别一种七星管相

混淆之误。又同书云："箫管之制六孔，旁一孔加竹膜焉，足黄钟一均声。或谓之尺八管，或谓之竖篴，或谓之中管。（中略）今民间谓之箫管，非古之箫与管也。"

〔6〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第151—152页；克诺斯布："缅甸"、《全书历史编》，第3015页。

〔7〕 坛龙·拉耶努拔[1]亲王：《暹罗的乐器》，图版VII(3)；黑泽：《泰乐器》，图27(a)、(b)、(c)。

〔8〕 《江户二色》，插图北尾重政，题歌弄籁子（木室卯云）云。稀觏本，有复制本二种。有坂与太郎：《日本玩具史》（后篇）收有复制本全图。

〔9〕 摩尔：同上书，第72页。

1 今通译丹龙·腊贾努巴。

晋荀勖十二笛的音律

西晋初，中书监荀勖参酌前代笛制，作长短各六孔的竖笛十二管。详述其制的实录，收在《宋书·律志》及《晋书·律历志》里。历代史书记述乐器之制，从没有比这十二笛再详细的，所以为后世学者所注目，而近世乐律家也喜欢讨论这笛制。例如清凌廷堪的《晋泰始中笛律匡谬》，陈澧的《声律通考》中《晋十二笛一笛三调考》，是代表著作。这以前有惠士奇的《琴笛理数考》，胡彦升的《乐律表微》等书，都讲到这十二笛。可是，关于荀勖笛制中，特别在六孔定位的原理，诸家不一其说。惠、凌二氏谓其取法于琴徽，而陈氏以为根据荀氏创案的上度、下度法。我以为琴徽与上度下度法，结局出自同一原理；一言以蔽之，笛孔是仿于弦音分割的。近人杨荫浏氏以近代音响学的理论来说明荀氏的笛制，极其明白，我认为理论得其正鹄。以下叙述荀氏十二笛成立以前的情势，十二笛的概要，对于诸家的批判，以追附诸家的骥尾来披陈鄙见。

晋以前的笛

笛的起源地，似在西方。《周礼》称为篴[1]者，汉人已说就是汉之笛。例如《周礼》郑司农注：

杜子春读篴为荡涤之涤，今时所吹五空竹篴。

《风俗通》云：

笛者涤也，所以荡涤邪秽，纳之于雅正也。盖篴与笛音义并

同，古文作篴，今文作笛，其名虽谓之笛，实与横吹不同。[1]

且不论篴与笛的语音关联。相当于后者之笛的乐器，于汉代，或再稍稍以前就渐渐知道起来的。汉人以为笛与羌笛有关，或以为其出生年代未远，也是应当考虑的。羌笛之说，马融《长笛赋》云：

近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。龙吟水中不见已，截竹吹之声相似。剡其上孔通洞之，截以当簻便易持。易京君明识音律，故本四孔加以一。君明所加孔后出，是谓商声五音毕。

又于其近出之说，《赋》中云：

况笛生乎大汉，而学者不识其可以裨助盛美，忽而不赞，悲夫。有庶士丘仲言其所由出，而不知其弘妙。

《风俗通》亦云：

笛，谨按《乐记》，武帝时丘仲之所作也。（中略）长二尺四寸，七孔。其后又有羌笛。

综合起来，可以了解为大致是武帝时代，与西域交往渐频繁，由西域的羌人之手传来了笛。汉族以此为基础而考虑加以改良，遂产生了丘仲创造之说。汉时的羌族〔2〕居住在汉的西边，与汉族接触得多，因此汉族知道了他们所玩的乐器。《说文》举有三孔的羌笛〔3〕，叫做屠觱〔4〕的羌角，是其一例。

汉族之笛与羌族之笛之有关系，就在笛的孔数之渐增里也看得出来。《说文》里的羌笛三孔，是很原始的笛。汉人所用，也是同样的，那就是籥。周代的籥字，郭沫若氏以为是箫（排箫）的象形〔5〕，所以不在讨论范围之内。而汉人所谓籥，则是三孔之笛。《周礼》郑玄注：

籥如篴，三空。

1 “盖篴与笛”以下句非自《风俗通》而实出于《律名精义》。

《礼记注》云：

篇如笛，三孔。

《风俗通》云：

篇，乐之器，竹管三孔，所以和众声。

籁也说是种三孔的篇，《说文》云：

籁，三孔龠也。大者谓之笙，其中谓之籁，小者谓之箹。

《风俗通》云：

籁，谨按《礼·乐记》三孔龠也。大者谓之产，其中谓之仲，小者谓之箹。

这么看来，恐怕是：三孔篇是汉族传受了羌族之笛的一种笛。篇与笛的不同，就在孔数。笛的孔数大概在四孔以上。依据马融的《长笛赋》，则京房以前有四孔，京房加了一孔而成五孔。杜子春释《周礼》之篴为五空竹篴，是后汉之初确有五孔笛的证据。与马融之说，年代并不背驰。又《说文》云：

笛，七孔筩也。从竹，由声。

《风俗通》也说是七孔，但如后文所详，须加以特别的解释。然而通观上列的资料，可知笛是最初模仿羌笛而有三孔的(篇)，然后作四孔，再改为五孔，而终至于增至七孔；这样随着时代而发展的。

可是这里成为问题的是汉代既有七孔之笛，而晋代之笛倒只有六指孔。因而推想到所谓七孔者，实际是加算下端的管口之数。汉代没有六孔之笛[6]，由五孔一跃而为七孔，独此所谓七孔，是六指孔加上管口；其他的孔数，可以认为指孔的实数。何以云然呢？如果三孔算二指孔，四孔算三指孔，五孔算四指孔，各减一孔；则羌笛是仅有二指孔而出三声的不完全笛。而京房以前之笛是三指孔而合管口为四声的。这断非汉人所能满足，是不言而知的(固然三孔之篇，多用于礼仪之乐，那就不在论题之内

了)。据马融说，京房加一孔而五音完备。这不妨解为加了管口八度(octave)音的一孔。

汉以来的这些笛，常称为长笛，以其长大之故。马融有《长笛赋》，蔡邕《瞽师赋》亦云：

抚长笛以摅愤兮，气轰锽而横飞。

呼为长笛[7]。后汉石刻，刻的长大之笛，真可称为长笛[8]。《风俗通》记其长二尺四寸，大抵与画像石刻相合。

到了魏晋时代，出现了越发长大的笛。据魏明帝以来的笛师列和所说，太乐东厢的长笛长到四尺二寸。他还造了五尺有余的笛，不能吹奏云[9]。想是自汉以来，笛的制法发展之余，决定笛的长度以及指孔位置的方法有了独自的理论，而理论上需要造作长大到不切实际的仪器。遂至于晋代有荀勖十二笛之作。

原注

〔1〕《周礼·春官》云："笙师掌教吹竽笙埙籥箫篴管舂牍应雅，以教祴乐。"

〔2〕《后汉书·西羌传》云："西羌之本，出自三苗，姜姓之别也。其国近南岳，及舜流四凶，徙之三危，河关之西南羌地是也。滨于赐支，至乎河首，绵地千里。赐支者，禹贡所谓析支者也。南接蜀汉，徼外蛮夷，西北鄯善、车师诸国。所居无常，依随水草，地少五谷，以产牧为业。"

〔3〕《说文》云："笛，七孔筩也，从竹，由声；羌笛三孔。"

〔4〕《说文》云："觱，羌人所吹角屠觱，以惊马也。"

〔5〕参看郭沫若氏《甲骨文字研究》(下)，《释龢言》。

〔6〕《西京杂记》云："高祖初入咸阳宫，周行府库，金玉珍宝不可称言。其尤惊异者，玉笛长二尺三寸，六孔，铭曰昭华之琯。"

此书是晋人著作，其有六孔之笛，不足为异。

〔7〕 时代近接的例有魏文帝诗云：“悲筝激新声，长笛吐清气”；晋伏滔有《长笛赋》。

〔8〕 沙畹：《北中国考古图谱》(*Mission archéologique dans la Chine septentrionale*)；关野贞：《山东省汉代坟墓的表饰》；大村西崖：《支那美术史雕塑篇》——武氏祠左石室第三石(沙畹 LIX, 122；大村 163)；帝室(今国立)博物馆石(关野 150；国华 235；大村 269)；戴氏享堂石(关野 110；大村 103)；武梁祠前室第十四石(沙畹 LVII, 117)。近年所得汉式画有辽阳棒台子屯壁画上的。其年代云是汉末或三国时代，李文信：《辽阳发现的三座壁画古墓》，《文物参考资料》，1955，第五期；藤回国雄：《辽阳发见的三壁画古墓》，《博物馆》(*Museum*)，1956。

〔9〕 《宋书·律志》列和辞云：“太乐东厢长笛正声已长四尺二寸，今当复取其下徵之声，于法声浊者笛长，计其尺寸乃五尺有余，和昔日作之，不可吹也。”

荀勖十二笛

晋泰始初，改魏律，造新律。荀勖于此举的贡献最大。泰始九年(273)，或作十年(274)，检验魏的杜夔律，发见了一大事实：由于自汉至魏，尺度渐改而长，相差至于四分有余；因此，魏律的音阶，一般降低了。于是搜集了足以考见古尺度的资料作参考，从新订定尺度音律。这就是晋前尺。这荀勖所造泰始十年尺，在《隋书》的《律历志》里，列于十五等尺标准的首位，并与周尺、王莽尺、建武尺为同格。其一尺之长，据近人的比较研究，略近于 0.230—0.231 米。

荀勖根据这新尺作新律，命刘秀、邓昊造成新设计的十二笛。当作此笛时，曾问旧笛法于魏明帝以来的笛师协律中郎将列

和；《宋书·乐志》（又《晋书·律历志》）详记其事。初看来这似乎与荀勖笛法完全不同，然而想象其实际应当有着相当密切的关系。荀勖的精密笛法，突然之间就产生出来，是不可能相信的。

新造笛都是前五孔、后一孔的六孔竖笛。和唐时的尺八一个样。惟管长的截法，孔的定位法，另有其独特的设计。现在先论其管长：黄钟笛不以黄钟九寸为基本，而以黄钟为宫时的角为标准，四倍姑洗七寸一分一厘强为二尺八寸四分四厘有奇。其他的笛，也用角律的四倍乃至八倍长。《宋志》云：

凡笛体用角律，其长者八之（蕤宾林钟也），短者四之（其余十笛皆四角也）。

十二笛的长度如下表（数字从杨荫浏氏所订正）：

笛名	长（单位尺）	角律	（ ）内数字乘之，即为各笛长度。
黄钟笛	2.844 有奇	姑洗	0.711 111 (4)
大吕笛	2.663 有奇	仲吕	0.665 914 (4)
太簇笛	2.528 有奇	蕤宾	0.632 098 (4)
夹钟笛	2.4	林钟	0.6 (4)
姑洗笛	2.247 有奇	夷则	0.561 865 (4)
仲吕笛	（2.133 有奇）	南吕	0.533 333 (4)
蕤宾笛	3.995 有奇	无射	0.499 436 (8)
林钟笛	3.792 有奇	应钟	0.470 74 (8)
夷则笛	3.6	黄钟	0.9 (4)
南吕笛	3.37	大吕	0.842 798 (4)
无射笛	3.2	太簇	0.8 (4)
应钟笛	2.996 有奇	夹钟	0.749 154 (4)

仲吕笛下，原文脱落，今补。

次论指孔，其求定黄钟笛当宫声的第一孔位，《宋志》记其法云：

作黄钟之笛，将求宫孔，以姑洗及黄钟律，从笛首下度之，尽二律之长而为孔，则得宫声也。

何以要加黄钟于姑洗的长度来定第一孔位？这里藏有设计者的细致考虑。

其求林钟(徵)之第四孔位：

以林钟之律，从宫孔下度之，尽律作孔，则得徵声也。

其余诸孔的求法均准此。当太簇(商)的后出孔，求之于第四孔上方太簇八寸；南吕(羽)之第三孔，则求之于后出孔下方南吕五寸二三之处。唯姑洗(角)，注如下：

以姑洗律从羽孔上行度之，尽律而为孔，则得角声也。然则出于商孔之上，吹笛者左手所不及也。从羽孔下行度之，尽律而为孔，亦得角声。出于附商孔之下，则吹者右手所不逮也。故不作角孔，推而下之，复倍其均。是以角声在笛体中，古之制也。

又云：

上句所谓当为角孔，而出商上(原作下)者，墨点识之，以应律也。从此点下行，度之为孔，则得变宫之声也。

这作角孔只点一墨点，是荀勖笛法的特异点，不可忽过。

这上度、下度之法，只是理论上的存在，实际并不存在，命名为伏孔，举凡有四：

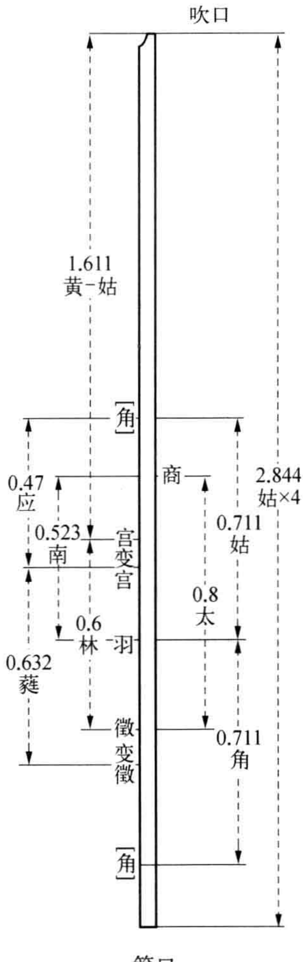
伏孔四，所以便事用也。

注云：

一曰正角，出于商上者也。二曰倍角，近笛下者也。三曰变宫，近于宫孔，倍令下者也。四曰变徵，远于徵孔，倍令高者也。或倍或半，或四分之一，取则于琴徽(原作徵)也。四者皆不作其

孔而取其度，以应进退上下之法，所以协声均，便事用也。其本孔隐而不见，故曰伏孔。

按上下二角的伏孔，作为笛体中声，虽无孔也能奏；而于理论上、实践上所给的变宫、变徵二伏孔，则有异说(详后文)。图解黄钟笛之以上度下度法求诸孔如下：



十二笛各以本来的按指正法，止能奏一均七声律，用特别的按指法，例如近代按指法之高下其声律，则亦通他均的七声。于是有三法：本来的正法叫正调，临时通法叫下徵调，清角调。这三法大概是汉以来的便法，还蹈袭着以前未有十二笛各应十二均之七声律的笛的制度。取例于黄钟笛，第一孔为宫（黄钟）是正声调，第四孔为宫（正声调之徵＝林钟）是下徵调，伏孔的正角为宫（正声调之角＝姑洗）是清角调。下徵、清角之名称，由于对正宫调宫的清浊而命之名，以分别清正浊三调的。这三调之称，与一笛三调的用法同是传承汉魏以来的。后人或以这三调拟之于清乐的三调。表示黄钟笛的三调关系如下表（○为该调之宫）：

笛　律	姑		蕤	林		南		应	黄		太		姑
正声调	角		变徵	徵		羽		变宫	○宫		商		角
下徵调	羽		变宫	○宫		商		角	变徵→		徵		羽
清角调	宫		商	角→		变徵→		徵	羽→		变宫→		宫

对于十二笛的褒贬

以上是荀勖所创十二笛的大概。其周密的理论，为后世学者咸所注目，以其略有奇异之点而引起了近世的种种物议。今举其主要者，探讨其是非，试究荀勖笛法的真意。

荀勖笛法最独特之点，在其求宫孔位置之法，取吹口至宫、角的长度之和，令人一见感到眩惑。因此清凌廷堪《笛律匡谬》云：

案，既曰黄钟笛，则笛之全体当应黄钟之数。今宫孔乃以黄钟之律度之，则不得为黄钟笛矣。此不过欲迁就后出孔为商耳。

至于求宫孔，以姑洗及黄钟律度之者，笛体本四倍姑洗之数。今加一姑洗，则笛体去一姑洗，仍得三倍姑洗之数，而宫孔仍黄钟全律矣。别无奥义，乃故为此欺人之说，以疑惑后学。德清胡氏彦升著《乐律表微》，用荀勖之笛，而于此等置之不论，盖求其说而不得耳。今一为指出之，其浅陋固如是哉。

以上度、下度之法求笛孔，变徵与徵，变宫与宫，各二孔间特别相接近。比之后世的笛孔制，稍稍显得异样。笛上用这样不均衡的间隔来开孔，凌氏非难其不切实际：

案，以荀勖之制考之，则所谓黄钟之笛者，后出孔去第一孔二寸，第一孔去第二孔九分六厘（小分不用），第二孔去第三孔二寸二分七厘，（中略）其间相去，参差不匀如此。以之较今琴律与琵琶弦则合，以之较今箫笛之孔，则不合也。盖丝声，变宫去宫声，变徵去徵声最密，其余多疏。竹声则七孔皆均。荀勖以京房丝声之数制笛，故言之未尝不成理，而施之实用，则不能也。

断定荀勖之法是以丝声的律度为竹声律度的。又云：

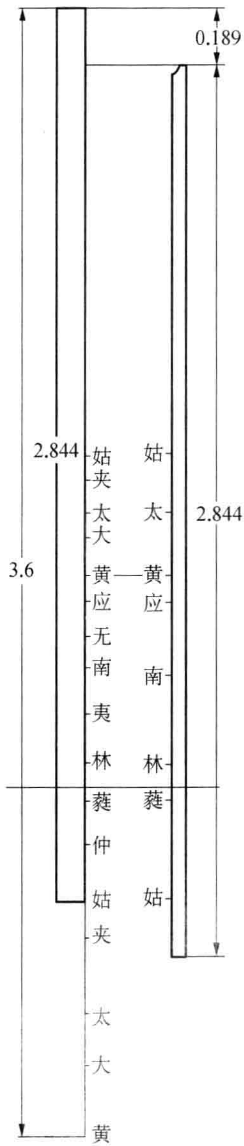
案，荀勖明云取则于琴徽，则十二笛皆以丝声公寸定之可也。夫丝声竹声之不同，非以器考之不知也。今列和之笛，其孔之相去，通均如此，琴徽相去之参差如此，皆自古相传之器数也。荀勖于此不加考验，而以其所知改所不知，可谓谬妄之甚。

这凌氏的讥谤，果然对吗？陈澧为荀勖辩解，《声律通考》说：

案，凌氏之讥荀勖尤非也，荀勖正以竹声之度异于丝声，故不用三分损益之法，而别创上度下度法，安得谓之不知乎？竹声之度，异于丝声，即京房所谓竹声不可以度调，此说出自京房，何反讥京房之术乎？京房但知竹声不可以度调，至荀勖乃悟竹声可以上度下度，此则荀勖自创之术，岂用京房之术乎！荀勖所云，或倍或半，或四分之一，取则于琴徽者，琴弦之半为七徽，四

分一为四徽，其音皆相应。荀勖笛上度下度，或用全律，或用半律，或用四分之一，故云取则于琴徽，非谓琴徽疏密不齐。而作笛孔疏密不齐者，以则之也，凌氏未解其说耳（惠士奇《琴笛理数考》云：笛孔疏密，取则琴徽，此亦误解荀勖之说者也。惠氏此书余未见，此据钱大昕所为《惠先生传》）。

陈氏辩其笛孔的配置不据三分损益，上度下度是其独创之法。



凌、陈二氏对荀勖的意见，虽则两相对立，其实所谓丝声之度，所谓上度下度之法，其理相似，要不过应用弦音分割之理于竹声。唯当应用此理时，考虑到丝声竹声的性质不同或施修正，显着像是照丝声的度理而已。这修正的归着点，就在校正管口。宫孔决定以后，就应用丝声的度来求孔位。例如就黄钟笛来说则如下：假设张弦之全长与四倍黄钟同长同音（黄钟），按照黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟、蕤宾的四倍或二倍律长，各附标记。而弦长尽于四倍姑洗处，则与黄钟笛比较起来，取齐第一孔黄钟与弦半的黄钟时，弦长与笛长相差只是黄钟与姑洗之差。弦比笛吹口还长，可知各律的位置是两相适应的。弦的这种延长，是由于决定第一孔黄钟的位置时，不取倍黄钟而取姑

洗与黄钟之和所生的，当然就比丝声的度短这黄钟与姑洗之差。其结果，管口也同样，笛比弦延长了黄钟与姑洗之差。这样对消了弦管的两端龃龉，弦音分割之理完全应用于笛孔的决定位置上，是很分明的。所以第四孔定位于第一孔黄钟之下林钟六寸的长度者，由于弦之适当第一孔。三倍黄钟一尺八寸与四倍林钟二尺四寸之差，适为六寸而相一致；所以定后出孔于第四孔上太簇八寸的长度者，由于在弦，四倍林钟二尺四寸与二倍太簇一尺六寸之差，适为八寸而相一致之故。其他各孔定位就准此，不过不像黄钟、林钟、太簇那样为数单纯。随着上度下度之间而生极微的参差，与弦音的位置稍有微异，是在所不免的。例如第三孔南吕，就比弦音要稍低一点。下面用图表来解释以上所述（右，黄钟笛；左，四倍黄钟弦）：

大吕笛以下，也照黄钟笛一样制造。只是有时要用半律，有时要用倍律，此外无可注目的事。

讲到这里，须要谈一谈关于伏孔变宫变徵的异说。因为怎样去解释这些伏孔，对蕤宾笛以下六笛的孔位布置，势必与所下判断相反。从大吕笛到仲吕笛，好像循序缩小黄钟笛；可是从蕤宾笛到应钟笛，却反比黄钟笛长大。陈氏的看法，以为蕤宾笛以下，不拘管的长大，孔位应当从仲吕笛循序上推而高。其言伏孔：

其三曰变宫伏孔。此唯蕤宾以下六笛有之，仲吕以上六笛所无也。十二笛之孔，以次而密，蕤宾以下六笛，变宫孔与宫孔，相去无几，不能容两指。故于当作变宫孔处，但为伏孔，而于其下别作变宫孔。其变宫孔与伏孔相距之数，则用下度三律四分之一也。

又于变徵孔云：

其四曰变徵伏孔。黄钟大吕二笛之孔最疏。其羽、徵、变徵三孔，右手三指按之，几不能及。故于当作变徵孔之处，但为伏

孔，而于其上别作变徵孔，谓之附孔。其附孔距伏孔之数，则荀勖无明文，但取手指能按之处可也。

《声律通考》所载十二笛的图（图 123），也就画的一如上文所说。但是，我倒以为最长的蕤宾笛以下六笛，虽则按照黄钟笛的比例，散布着六个指孔，也未必就一定不能布指按孔；但不知究竟如何。本着晋前尺而制定的蕤宾笛，其长三尺九寸九分五厘，约合 0.923 米。这等样程度的长笛，其奏法或许就不一定靠仗右手拇指去支持笛管，反倒用之以按孔的，亦未可知。假使是这样吹奏的话，就有使手劲将笛揿住在身前的必要。那唐代遗物高昌画（阿斯坦那古坟里发现的）里，画有吹奏长笛的人，就是左右手的拇指都放在笛的上面，而将笛往自己身上揿着的（图 124）。这画里的拿笛之法，虽则左右手是上下倒置的，不能完全信用；然而吹奏长笛的时候，像这画里那样，将下方一手的拇指按住笛管，或许也是一法。总之，蕤宾笛以下的六笛，未始不可这样设想；

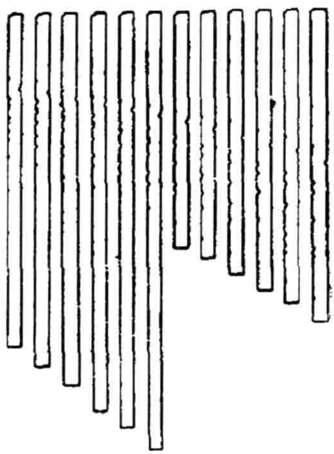


图 123　荀勖十二笛图（《声律通考》）
· 点表示伏孔的位置

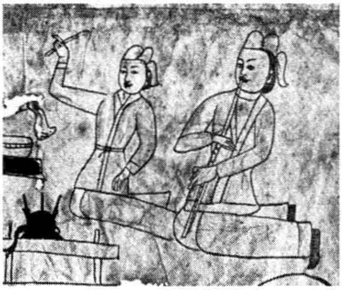


图 124　阿斯坦那出土画中的乐舞(斯坦因)

况且魏时也已经有过列和作五尺长笛的例子。这么长大的笛，指孔离开管口不得不远；所以陈氏之说，大致仍还值得一听的。

杨荫浏氏对变宫、变徵两伏孔的见解，却与陈氏不同。杨氏说：

至于“倍令高”的“变徵伏孔”，则似短于正角伏孔之位，而在正角伏孔之上，“倍令下”的“变宫伏孔”，则似长于倍角伏孔之位，而在全笛长度以外。

杨氏之演绎荀勖笛法的上度下度法，许是以为变宫、变徵可以各配二声，如角之有正角、倍角二声然。然而这样的话，不能成为笛体中声。变宫变徵的伏孔，似乎也就没有存在的意义了。

如上所述，荀勖十二笛，虽不无部分的异说，其律度之应用丝声的度，是显然的。问题就在这样应用丝声之度于竹声之度，其结果如何耳。荀勖作此笛，乃是用于实际的；而黄钟笛的末裔，在隋时还有依然存在的明证(《隋书·音乐志》)，当然不是单在桌上设计之笛。而对其笛法所当追究的至少有两点：(一)为求宫孔的方法；(二)为角律之果否正确。

(一)荀勖笛法，十二笛都取正声调角律四倍或八倍的长度。其求宫孔的位置，从吹口取角与宫之和。例如黄钟笛取黄钟与姑洗之和；大吕笛取大吕与仲吕之和。这样取宫与角之和有着何等

意义？同一黄钟，黄钟笛的第一孔，与大吕的第二孔，与夹钟笛的第三孔，其去吹口的长度，各有着微差。为什么虽有微差，也还要取宫与角的和来定宫孔之位呢？由当时的学术形势看来，只能说是根据着一个实际经验归纳来的原理。宫与角之和，换句话说，就是从二倍宫减去宫角之差。汉魏的音乐家从经验上知道长大的管，例如为要得出二倍黄钟之音，宜从二倍黄钟的长度，减去黄钟（宫）与姑洗（角）的差，而在这样个位置上开孔。荀勖笛蹈袭了这种相传的旧法，应用于其十二笛的。

杨荫浏氏对于荀勖黄钟笛的黄钟律度与姑洗律度之差，断为笛的管口校正数，论证其从管口求宫孔于黄钟加姑洗之位置的合理性（并且解明：从二倍黄钟［即宫声气柱之长］循序三分损益，各从所得诸数减去管口校正数，以其长度为徵商羽角诸孔的位置；便与荀勖所说上度下度法一致如表里〔1〕）。去今一千七百年以前就知道这么周详的音响学理论，实为可惊之事。

便是用宫与角之和可以求得所要的宫孔位置，也还有竹管的大小，对于律之高下的影响，故非求取适应律管大小之竹不可。陈氏从古笛法实验，记着如下的话：

余以其尺度（晋前尺）竹管空径三分者，截九寸吹之，为黄钟声。又取今制笛之竹，从首下度一尺六寸一分一厘作孔吹之，高于九寸管声。然则今笛竹小于荀勖笛竹也。于是取稍大之竹，从首下度一尺六寸一分一厘作孔，而以九寸管校之，取其声相应者以仿造十二笛；此荀勖所谓取其声均合者也。

杨氏也说其所试作之笛云：

作者曾依上述数字，制了荀勖黄钟笛，听它的音阶，觉得接近准确；又听它第一孔宫音，觉得比 g′ 稍低，而恰与荀勖的黄钟律相合。

（二）以四倍角的长度，出倍角之音，于事不难。然而筒音出倍角之音，同时适为荀勖笛法求到角孔所定之律，是否可得，相当成问题。从第三孔之羽上度下度求得的两个角孔，其中下面的角伏孔，离着管口是黄钟与姑洗的律差，几乎接近一寸八九之长度；而角伏孔应该出的音——荀勖所谓笛体中声——与筒音果相一致么？凌氏亦怀疑到这一点：

于此笛六孔，以笛体中备一声，此音家相传旧法，非荀勖所创。惟专以笛体中为角声，则勖之误耳。

陈氏亦云：

倍角不必作伏孔，但作孔而不以指按，如今笛之出音孔可也。如此则十二笛，竹可以同长，不必以四角八角为长度矣。荀勖未知作出音孔耳。

都认为应开倍角伏孔，筒音与倍角伏孔出音有差。尤其陈氏自经实验而作此主张，而依我的实验、则黄钟笛倍角伏孔位置的音，与筒音约有一律之差。这不单是黄钟一笛，其他十一笛也都同样。

十二笛的倍角伏孔与筒口的距离，都接近宫律与角律之差。由于这伏孔与筒口之差，而十二笛俱生一律前后的龃龉。这是竹声所不能避免的宿命。在倍角伏孔位置开孔而得所要的角律，则竹管还须更长。管侧开孔与在这位置截断的筒口，音律不同，是可以实验证明的。因之，倍角伏孔离筒口有非常的长度时，在伏孔位置开孔是可以得到所期之律的；但是荀勖笛这样在筒口相近位置的倍角伏孔，则筒口就有伏孔之律，而在伏孔位置的开孔，是无意义的。

再说，管长取四角乃至八角的动机，大概是：一则依从相传旧法，笛体中声是角；二则以宫角之和的长度取宫孔位置与有关

系。实际问题则黄钟笛不必为四角之长。比这着实长，着实短，黄钟孔的位置也并无大差。固然，位近黄钟孔的孔（例如变宫孔）的开闭，黄钟之律会变动的。因之荀勖以前应有别种长度的笛；荀勖以后也应该时有改制的笛的记录。据《宋志》，晋的黄钟箱笛三尺八寸，宋元嘉九年(432)太乐令钟宗之改为三尺七寸，十四年治书令奚纵又减去五分而为三尺六寸五分。这就是虽则短缩管长，对于上述位置的孔律并不生大影响的证据。

原注

〔1〕　杨荫浏：《中国音乐史纲》，第 155—156 页。这里所论很值得倾听。

结语

以上是晋荀勖泰始中创案的十二笛之由来及其律制之概略，以及近世以来诸家对它的非难辩护、实证、探讨；总结起来：十二笛是对于汉魏以来相传的造笛法而晋时更加精致，其笛法是在某种条件之下，巧妙应用丝声的律度于竹声的律度。各笛的宫音孔位置，以吹口到角宫二律长度之和来定位，是有管口校正之意，根据汉魏以来长年月实际经验所得出的原理。其处理是洞悉丝声与竹声发生上的物理差殊而加的，荀勖笛法决不单纯是即以丝声律度用作竹声律度。然其法时常产生与理相反的结果，就是笛体中声与倍角伏孔的声律龃龉。此笛法的说明也稍有难于理解之处，因此有凌廷堪判为误谬之评，但也有陈澧的辩护赏赞，因人而看法不同，但是除却少数几点之外，作为 3 世纪后半的上古造笛理论，已如此精致，信足惊叹，我同意杨荫浏氏之确认其已用管口校正于笛，不吝贡以赏赞之辞。

在中国发展的非金属角

古来中国对于喇叭一类的乐器，不问其是什么材质制的，统叫做角。最早知道的，大概都是兽角制的角（Trompete），而在近世金属制品盛兴之前，用得最普遍的是木制的，其中也搀杂有皮革或角制的。这里就中国、日本的非金属古角，略述其变迁。

在中国的沿革

用螺贝或兽角为角是很古就有了。东方文明人最早用这种角的，是印度人。梵文śṛṅga、巴利文 siṅga，原是兽角的意思，而早已成了乐器的名称。并且自从桑志塔浮雕以来，屡屡见到种种形状、种种材质的角的图像〔1〕。

中国对于这类角，也呼之以兽角之角，最初当是角制的。不过这乐器的出现，年代比较晚，汉代才见到。而刘恕《外记》、《黄帝内传》、《古今乐录》、《通礼义纂》等，附会到黄帝时代，这些说法都是毫无根据的。

角从汉代出现的看法，由于汉以前的文献中不见此名，而后汉以后则频频出现。首先，角以鼓角而与鼓同用于军中，事迹见于《后汉书 · 公孙瓒传》、《三国志 · 吴贺齐传》、《虞翻传》、《陆逊传》等的记载。《说文》里也有：

觱，羌人所吹角曰屠觱，以惊马也。

这在后人多认为觱（筚）篥之祖。依我说是不然的。此乃是羌族所吹的兽角耳。后汉马融说角出自吴越〔2〕。他和《说文》的撰者许

慎同时代，可知其时于羌角之外，还有着南方民族所用的角。晋徐广《车服仪制》云（《宋书·乐志》也略同）：

角，前世书记所不载，或云本出羌胡，吹以惊中国马，或云本出吴越也。（《北堂书钞》引）

承认着马融的出自吴越之说。姑无认是种种说法都不免于俗传，却都明白表示：角的起源，出自外来的乐器。或云出自西方的羌，或云出自南方的吴越。南方的暂且勿论，唯《说文》的羌人吹角之说，似乎叙述着实事，给人以深刻的印象。并且从比较研究乐器的立场来看，也似乎确是先有从西域传来的东西存在。

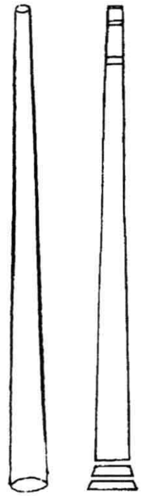
按典籍之所示，可知远在后汉之前，中国不像早知道有角。上文所引晋徐广的话：前世书记所不载，但闻羌族的吹角之说（《说文》），或吴越起源之说（马融）；这告诉我们去汉代不远，对于角的知识还很少。由此而推，角的传来，不像会比汉代更古。

那么，汉时的角是怎样的呢？据后世的资料及其他，也未始不能明其大概。汉族既称之为角，必是因其为或曲或直的兽角，或形似兽角而命之名。据唐宋的书籍，其时确有这样的角存在。大概承传着汉或其以后之制。其中至少有三种：1. 曲形兽角样的；2. 竹筒样的；3. 棍棒状的。其材质，则有（一）角、金属、木；（二）革、木；（三）木质的。大概角的材料，本来用兽角，而汉族手里不能多得适当的兽角，并且由于容易造作或便于携带、吹奏的缘故，后来普通用木、革来造作了。（近世金属制的角类，是另一问题）。唐宋时代这样的角，在汉代已经知道的，大概是相当于（一）的，上文所记羌人吹角，当是兽角。相当于（二）的，多少带圆锥形的直筒角。后者一直沿用于军中以及卤簿乐中，以至于金属角的流行。唐的《觱篥格》（段成式撰）说：

革角，长五尺，形如竹筒，卤簿、军中皆用之，或竹木，

或皮。

宋陈旸《乐书》所载北齐赤角、青角（图125之左）、黑角之图，都如上文一样是竹筒状角。如果是革，也当是选取这样形状的。


图125　〔右〕警角　〔左〕青角（《乐书》）

适应需要而造为长短大小的竹筒状角，就是所谓长鸣、中鸣。其起源，有附会于魏武帝的一说。《通礼义纂》云：

长鸣角，（中略）魏武帝征乌丸，军士思归，乃减角为中鸣，其声尤悲，以应胡笳。

这原是种俗说，却像一段寓言。隐喻着长鸣、中鸣的大小二角。中鸣的管腔，比长鸣的短小，所以其音高越，但是其声更加悲凉。总之，六朝以来，用着这样的大小角。征诸其他的资料，也可以明白。而其起源，盖上溯于汉代。这大小二角，似乎也叫做双角。《晋书》云：

胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹。有双角，即胡乐也。

这里说到胡笳之声，不必就当做吹口像胡笳那样装有簧的。魏武故事的中鸣，亦云应胡笳（之声）。不过由于角音悲切，遂以胡笳作比而已。《晋书》称双角为胡角，可知这一系统大抵起源于西域。

可是陈旸《乐书》里图示着两个等大的曲形兽角样的（图126），题为双角；其实可疑。怕是从其所引用的晋庾翼《与梁王书》里有：

今致画长鸣角一双，幡旄副[3]。

的话，就逞其想象，解两枚长鸣角为双角。晋代才有长鸣的记载；中鸣则在《隋书》以前，还没有被记载，其详不可知。然而所谓双角，解为等大二角，不如解作大小二角来得妥当。庾翼书礼的长鸣角之外，如《桓温与慕容皝书》里的：



图 126　双角(《乐书》)

承将军励奋戎武，激扬士卒，鼓角长鸣，摧折奸宄。(《北堂书钞》引)

则是形容角声之词而已。也许其时大小都称为长鸣，未可知耳。如果是等大二角，则所发的声音一样，用不着配起两个做一组了。《隋书》里有长鸣与中鸣，或长鸣色角与次鸣色角之称，指大小二角。所以这里的双角，也宜作大小二角解。唐《管弦记》也暗示着双角是指长鸣与中鸣的：

胡角即今画角，后用之横吹。有大横吹、小横吹部。

这暗示着大横吹部有长鸣，小横吹部有中鸣。双角之为大小二角，是很明白的；不过形状如陈旸所绘的曲形呢还是竹筒形，则尚属待考。陈旸于双角才注为长鸣，而马上于中鸣别注为簸逻回。簸逻回是唐代的大角，和中鸣不是一物。凭这样前后不统一的说法，则其所绘的曲形兽角而题曰双角，也就可以疑其靠不大住。从而六朝时代的双角，也就不一定是曲形兽角状的。我从材料关系来看，颇以为双角可能是竹筒形的。

但是，六朝时代原也有曲形的角。其与上文所说的双角有无关系，则另当别论。高句丽人在古墓壁画里喜欢描画曲形的角；无疑是传自六朝的，可以窥知六朝有此。例如辽宁省辑安县西冈的舞踊冢以及第十七号坟的壁画(图 127)里[4]，就能见到。



图 127　高句丽的角（辑安第 17 号古坟壁画）

双角之宜作大小角解，不用再多说了。其各别的名称之可注目者：有长鸣而又有长鸣色角；有中鸣而又有次鸣色角。《隋书》于大业中制定的鼓吹乐里，举有长鸣、中鸣之外，还有长鸣色角、次鸣色角之名。长鸣与长鸣色角，中鸣与次鸣色角，是否可各作同一物解？读《隋书》之文，长鸣、中鸣属于四鼓吹中的大横吹部、小横吹部；而掆鼓部别有长鸣色角、次鸣色角之目。可知长鸣、中鸣，与长鸣色角、次鸣色角之四者，使用上多少是有区别的。然而大致可以看作长鸣就是长鸣色角，而中鸣就是次鸣色角。宋初的鼓吹乐里，连列着大角、长鸣、中鸣之名；而徽宗政和年间(1111—1118)，则为大角、长鸣、次鸣。遍览隋唐宋的文献，任何场合都没有中鸣与次鸣并记的；暗示着这二角究竟还是同种。

以上所说的角，大都用漆来彩画其体，所以有画角之称。这名称是晋时已经有的，庾翼《与燕王书》里所谓画长鸣角，晋乐广的故事，有用漆画着蛇的角，就说明画角的存在。齐臧荣绪《晋书》云：

乐广常有亲客，久阙不复来，广问其故。答曰：前在坐蒙赐酒，方欲饮，见杯中有蛇，意甚恶之，既饮而疾。于时河南厅事壁上角，漆画作蛇。广意杯中蛇，即角影也。复置酒于其处，谓客曰：酒中复有所见不？答曰所见如初。广乃告其所以，客豁然而解，沉痾顿愈。(《御览》引)

乐广是晋初故老之一，这插话是他当河南尹时候的事情；可

知以漆画角之古。恐怕上溯于魏世，再溯之后汉，都已有这样的画角了。上引唐《管弦记》所说的胡角，就是个画角，用在大横吹部、小横吹部。这胡角就是双角，长鸣与中鸣，而都是画角。长鸣用于大横吹部，中鸣用于小横吹部。

此外，角之有彩画，也见于陈旸《乐书》所图的簸逻回。那上面画的是龙。《宋史》政和四年(1114)鼓吹制里的大角(＝簸逻回)，也注有黑漆画龙。乐广故事里的角，《乐书》、《宋史》里的角，都画龙。这画龙于角，若非本出黄帝与蚩尤战，吹角为龙吟之声以退敌的传说，也是与龙鸣有着因缘的装饰。又北齐鼓吹制里有赤角、青角、黑角，《隋书·音乐志》云：

诸州镇戍，各给鼓吹乐，(中略)诸王为州，皆给赤鼓赤角。(中略)上州刺史，皆给青鼓青角。中州已下及诸镇戍，皆给黑鼓黑角。乐器皆有衣，并同鼓色。

上文已经提到过，还有后魏以来用的一种角，叫做簸逻回。《唐书·礼乐志》说是隋唐时称为大角的就是它。

金吾所掌有大角，魏之簸逻回；工人谓之角手，以备鼓吹。

这簸逻回的乐曲，据《隋书·音乐志》，是鲜卑的歌辞(详后)；可知这种角是鲜卑后魏的独有之物。据说后魏天兴年间(398—404)由于雅乐之器不备，而杂用此角。天兴初，已是4世纪末。鲜卑族用此角，当是更古的风习。在这之前有半个世纪，晋将军庾翼就送给鲜卑前燕慕容氏以画角一双，那是赠送的礼物，当是汉式意匠的角。鲜卑族所知道的角，决不是后于汉族的。

簸逻回是鲜卑语——多含土耳其语——trompete之意。与蒙古语 buriga、bürie 音韵最近；与土耳其语 boru、büru 有着关联。蒙古、土耳其族的 trompete，起源未详。这像是与两语古型有关的鲜卑语簸逻回，也难考其发祥时代。可是东亚地方用 trompete，

在汉族都还在汉以后。所以这种乐器当是经由西域传来的，鲜卑可能比汉族还早就通过西边的羌，或西北境的匈奴而传了。

至于簸逻回的形制，《乐书》云：

中鸣(簸逻回，其制类胆瓶)。

《乐书》的图(图 128)也画作瓶状，上面画着龙。所以这也是画角之一。这个乐器图是很拙劣的，实际还当稍稍细长如棍棒状。敦煌壁画中画有归义军节度使张议潮夫妻出行的画，有一队骑马鼓角的(图 129)[5]，其角作棍棒状。按画中的比例而推其尺寸，长可 1.5 米。这怕就是当时所谓大角。《乐书》提到此角，虽在中鸣条下，而《新唐书》特称此角为大角，陈旸也在解说中鸣的话里，说：

其大者谓之簸逻回。

则壁画中的大形角，当是簸逻回。



图 128　簸逻回(《乐书》)



图 129　敦煌壁画的鼓角队(伯希和)

大角在隋大业年间的鼓吹制，似乎是离开其他吹奏乐器群之外而独立的。有着独自的乐曲，其曲有七种。《隋书 · 音乐

志》云：

大角第一曲起捉马，第二曲被马，第三曲骑马，第四曲行，第五曲入阵，第六曲收军，第七曲下营，皆以三通为一曲，其辞并本之鲜卑。

据此，可知大角有如近时军队里军号喇叭的用法。三通是自然音三个的意思，表示各曲都是用三个音来组成的（长鸣、中鸣，奏音想亦准此）。这大角有歌辞而本之鲜卑语，与《唐书》说大角即簸逻回是后魏的乐器，正相契合。唐的大角制大概蹈袭隋的大角制，其用途是：朝夕的报时，军中的号令，卤簿的威仪，和其他鼓吹用的角颇有别。辽、宋皆承唐制，备大角〔6〕。宋大角用黑漆画有龙〔7〕。元以后，大角渐失其存在的影子。这不仅是大角，金属制角类勃兴的同时，所有向来的角，都逐渐地隐去形影了。唯明时仪仗，于大小铜角之外，还用有木质三节的画角，其形制未详。其他王圻《三才图会》里画有画角，是棍棒状的角。这和敦煌壁画中的相近似，当是大角的系统。清代的画角是棍棒状而描龙的，可是口部的构造上，是应当和角分别开的乐器，其起源未详。

原注

〔1〕　福开森：《树与蛇》，图版 XXVIII（图 1）（桑志）、LXXXIX（左）（阿摩罗缚底）；迈绥（F. C. Maisey）：《桑志及其遗迹》（*Sanchi and Its Remains*），图版 XXXV（21）；萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 173 页，此书 70 页以下举有印度及印尼的管形角例很丰富。

〔2〕　《通典》云："角，书记所不载，马融又云出吴越。"

〔3〕　《乐书》（一百三十）；《北堂书钞》作："今致画长鸣角一声，

白旺百副。”《晋中兴书》作：“令致画一双，孔雀旺二枚。”

〔4〕 宋锡夏：《辑安高句丽古坟(과)乐器》，《春秋》，卷II，第11号；《通沟》，图28(舞踊冢)。

〔5〕 伯希和：《敦煌石窟》，图版XLIX。左壁画着骑马鼓角者八人，其中四人吹角，四人打鼓。参看潘絜兹：《敦煌莫高窟的艺术》，第82—84页。

〔6〕 《辽史·乐志》；《宋史·仪卫志》。

〔7〕 《宋史·仪卫志》云：“政和四年礼制局言：卤簿，(中略)大角黑漆画龙，紫绣龙袋。”

在日本的沿革

中国式角的知识，经由三韩而传于日本，其年代可以溯至飞鸟时代(593—628)以前。《日本书纪·推古纪》云：

二十六年(618)秋八月癸酉，高丽遣使贡方物，因以言隋炀帝兴三十万众攻我，返之为我所破；故贡献俘虏贞公、普通二人，及鼓吹、弩、抛石之类十物，并土物骆驼一匹。

这时所献的鼓吹之中，当有角。又《隋书·倭国传》：

明年(608)，上(炀帝)遣文林郎裴清使于倭国，[1]倭王遣小德阿辈台从数百人设仪仗、鸣鼓角来迎。

这才半个世纪，已有大角、小角的记载。《日本书纪·天武纪》云：

十四年(683)[2]十一月丙午，诏四方国曰：大角(hara)、小角(kuda)，鼓吹、幡旗及弩抛之类，不应存私家，咸收于郡家。

根据这样一些记录，可以确认：至迟在飞鸟时代，对于大陆

1 兹有省文。
2 “十四年”三字衍。

的角，已经传有充分的知识了。奈良时代的《军防令》，据《令义解》（天长十年[833]撰）：

凡军团，各置鼓二面，大角二口，小角四口，通用，兵士分番教习。[1]凡私家，不得有鼓、钲、弩……大角、小角及军幡。

又《丧葬令》，规定有贵显葬仪仪仗用大角、小角之数〔1〕。奈良时代(710—794)，用大小角于军中，及仪礼之用，一如中国。有名的歌人柿本人麻吕《挽歌》里，咏吟的就是葬礼用的〔2〕。

其后，鼓吹制度有一些变迁，俱见于《类聚国史》〔3〕《延喜式》〔4〕，自平安中期以来，角的使用，次第衰废，末期代之以螺〔5〕，直至近世采用洋式喇叭，很久的期间，螺实保持其军用吹器的王者地位。

以上是大小角在日本的简略沿革。其日本名称的起因，及乐器的形制，尚有考论的必要。既然用字是大角、小角，则为大小二角，自无待言。可是《和名类聚抄》所引橘氏《汉书抄》[2]，大角训波良之[3]布江(haranohue)，小角训久太能布江(kudanohue)，意味着什么呢？前者是簸逻回的肖音〔6〕，如栗原信充(江户时代学者)所说，最为得之。簸逻训波良(hara)是有根据的〔7〕。旧说大角是法螺(hora→hara)之笛(hue)，小角是百济(kudara)之笛〔8〕，或以为大角是宝螺(hora)之笛而小角为管(kuda)之笛〔9〕，都不足信。看来只因唐时呼簸逻回为大角，遂以长短二角中之长角为大角而呼之以波良之布江。依我想象，彼时所谓大角，形体并不相同。大概日本的角，是角之最普通的竹筒状者。

1　至此属第三十九条，余皆出自第四十四条。据《令义解》卷五，断作“通用兵士”，注云：“谓鼓角通用也”；《军防令讲义》卷六，于“通用”处句读，释曰：“打鼓而角应，吹角而鼓应”。又兹及下之“小角”原文均作“少角”。

2　“橘氏《汉书抄》”者误，应为《杨氏汉语抄》一书。

3　“之”字原文作“乃”。

求其范于中国，当在大小双角之角中有其原型。

原注

〔1〕《令义解》(九)《丧葬令》云："凡亲王一品，[1] 鼓一百面，大角五十口，小角一百口。(中略)二品鼓八十面，大角卅口，小角八十口。(中略)三品、四只，鼓六十面，大角卅口，小角六十口。"

〔2〕《万叶集》(二)高市王子尊城上殡宫之时，柿本朝臣人麿作歌(歌词略)。《万叶代匠记》(二下)云："小角，今按训 kuda 乎"。

〔3〕《类聚国史》(百七)兵部省条下云："天长十年(833)六月庚午，兵部省奏：造兵司杂工廿人之中，割大小角鼓生各一人，将为省书生；许之。"

〔4〕《延喜式》(二十二)云："凡诸国，国别置鼓生二人，大角生五人，小角生三人，并免徭役。"又(四十九)兵库寮条下云："凡鼓吹杂生，习乐所领，钲一口，大鼓一面，(中略)大角廿口，小角卅口，(中略)并待官符充之。"

〔5〕新井白石：《本朝军器考》(三)，言源平合战(南宋孝宗时代)以前，不闻军中之贝。考看伊势贞文：《安斋随笔》(十六)。

〔6〕《律吕集义》。

〔7〕《日本书纪》(九)《神功纪》，能之凝歌云："(前略)于池能阿层饿波逻(uchi'noasogahara)。"又(十五)《显宗纪》天皇御歌云："阿佐膩簸啰(asajihara)。"波与簸，逻与啰，和音同。

〔8〕伊势贞文说。

〔9〕洼田清音：《贝考》引的一说。

---

1 兹有省文。

角的声音

大凡角之类，管较细长的，能吹奏较多的自然倍音。中国古来的角，管不太长而粗；没有特殊技术的话，不过吹得出两三个自然音。这征诸实验而知，也早有明证在古记。例如《隋书·音乐志》，列举大角曲名之后，说：

皆以三通为一曲；

《新唐书·仪卫志》亦云：

长鸣一曲三声：一龙吟声，二彪吼声，三河声。中鸣一曲三声：一荡声，二牙声，三送声。[1]

所谓三通、三声，不外乎三个自然音的意思。《隋书》的通，固亦可解为一段音节。三通为一曲，未始不可解为三段构成一曲[2]《唐书》的三声，只能解为不论长鸣、中鸣、其曲常由三个音组织成的。其辨分长鸣为“龙吟”、“彪吼”、“河”三声，中鸣为“荡”、“牙”、“送”三声，自指音之清浊。龙吟喻高音，彪吼喻较低之音，河声喻其声之浊。中鸣的三声，也可准此为解。可知长鸣、中鸣都只用三个音，和近世铜角一样。《律书乐图》（参看注 1）中鸣作二声者，盖由于中鸣难吹高声而省去一声。从近世铜角的音声来推，长鸣当是河声最低，彪吼高出五度而为中音，龙吟为高出河声八度的高音。这在大角，长鸣、中鸣都应该无大差别，《隋书》的“其曲皆以三通为一曲”，可以作高中低三自然音组织成曲解。

原注

〔1〕 陈旸《乐书》引《律书乐图》云：“长鸣一曲三声，并马上严警用之，第一曰龙吟，二曰彪吼，三曰河声。其中鸣一曲二声，一

为荡声，二曰牙声，亦马上警用之也。”中鸣缺一声。

〔2〕 《通典》引《卫公(李世勣)兵法》云：“夫军城及野营行军在外，日出日没时挝鼓千捶，三百三十三捶为一通。鼓者止，角音动，吹十二声为一叠；角声止，鼓声动。如此三角三鼓，而昏明毕之。”据此则鼓之一通，角之一叠，似都是音节的一段。

关于胡笳

胡笳本是“胡”人所吹弄的乐器，汉族传之，用在卤簿（仪仗）乐，或一般的演奏中；旋为后进的筚篥所替而不知几时就绝迹了。其构造大抵和筚篥相同，是装有复簧（打合簧[Gegenschlagzunge]）的管。这类乐器都非汉族所固有，而是外来的。这里对于这乐器的始传于中国以及其构造的问题、其后的变迁等，略述我的意见。

唐诗人岑参的名篇《胡笳歌》里，当年吹奏胡笳的“胡”人，是个紫髯绿眼的，像是伊朗人。那时代吹奏的乐器，也似乎不应当是胡笳而该是筚篥。这其中，盖参杂着有脱离实际的诗人之梦。同是呼为“胡人”，在汉时所指的，乃是非紫髯绿眼的匈奴人。由于匈奴“胡”人所用而呼为胡笳（葭）的乐器，是先秦时代所不知道的。的确，《吴子》的《应变编》里，见到：

凡战之法，昼以旌旗旛麾为节，夜以金鼓笳笛为节。

的话。可是，由历史情况及其他资料来判断，不像战国时代就知道有笳。这恐系后人窜加的文句。这乐器之所以到汉代才渐渐为人所知，大概是由于匈奴与汉族争霸，至此而达乎其极。因之，对匈奴的交涉，成为当时的重大关心事件。自然也就洞悉到匈奴的习俗等等。而汉人遂至模仿到这微末的匈奴乐器。

然而匈奴又从何时用起这乐器来的呢？汉人毫无记载，唯凭不是纪实的诗文，得知其时匈奴所用乐器中有这乐器。抑且诗文都不太丰富，除却《李陵答苏武书》而外，都只是汉末之诗。《李

陵书》云：

胡地玄冰，边土惨裂，但闻悲风萧条之声。凉秋九月，塞外草衰。夜不能寐，侧耳远听：胡笳互动，牧马悲鸣；吟啸成群，边声四起。晨坐听之，不觉泪下。

这一段文章，写出胡地荒凉之状；尤其胡笳之声，格外给读者深添悲切之思。然而有人以其格调，疑非出自汉人之笔〔1〕。次于是的，有汉末蔡琰的《胡笳》，中有：

胡笳本出自胡中，缘琴翻出音律同。

之句。蔡琰身没匈奴中之日，还赋诗云：

胡笳动兮边马鸣，孤雁归兮声嘤嘤。〔2〕

在这以前，汉人已用胡笳，有葭（笳）、篍——这二名后详——及吹鞭等称。例如张衡《西京赋》：

发引和，校鸣葭，奏《淮南》，度《阳阿》。

这是汉人所奏的笳。而有胡笳之曲，如蔡琰之所言。《宋书·乐志》亦云：

又有胡笳，《汉旧筝笛录》有其曲，不记所出本末。

又云：

葭，杜挚《笳赋》云：李伯阳入西戎所造。《汉》旧注曰：篍，号曰吹鞭。晋《先蚕注》：车驾住，吹小篍；发，吹大篍。篍即葭也。

通过上引诸文，知道胡笳是与胡人匈奴有关系的乐器如其名，汉人取为吹器之用，魏晋以来盛行并且中国化了。至其起源，有附会于老子所造的传说。这乐器的构造，由后世的记述来推测，当是装有复簧（打合簧）而为中国前所未知的一种乐器。汉人学胡笳于匈奴，而匈奴之有胡笳，则系西方传来。尝有发掘的汉代匈奴古坟，出土物中有斯基泰（Skythai）风的服饰品特别丰

富。恐怕胡笳也是匈奴与其西边诸民族接触而传受的复簧气乐器。与西亚各国以及埃及、希腊等古代文明国所爱好的乐器当有关联。

胡笳——略称曰笳——的形制，古来诸说不一致，有可能作种种想象。今以陈旸《乐书》所绘唐宋时所行的也归入笳的一系。旁考汉魏以来的文献所言，可以想象笳之形制〔2〕如下：

1. 仅是个卷起的芦叶——相当于复簧乐器的簧；

2. 芦叶卷成圆锥管状——类乎后世用刨花制的笛；

3. 芦叶或芦茎做成复簧，装在一个管端的——这有两类：

  a. 管有指孔——长管和短管；

  b. 管无指孔——长管和短管。

有这一些种类。现在列举诸说来开陈鄙见。

本来，笳字不见于《说文》，汉时都用葭字。后世亦作葭字。《说文》云：

葭，苇之未秀者；

又云：

苇，大葭也。

据晋郭璞注，葭与芦是同义语〔3〕。葭、芦、苇三字都指的是同一植物〔4〕。由于芦叶之可以卷而为笛，晋傅玄《笳赋·序》有：

葭叶为声。

之句〔5〕。顾不明其所指是笳之簧，还是笳之整体。《白孔六帖》云：

笳者，胡人卷芦叶吹之以作乐也；故曰胡笳。〔6〕

唐玄应又云：

今乐器中笳，卷芦叶吹之，因以为名也。（《一切经音义》[七十三]《立世阿毗昙论》）

这样，也有说就是卷芦叶即为乐器的。可是陈旸《乐书》所绘的笳（图130），乃是笮篥之类。有无孔的异形之管，恐与唐代卤簿用的同其制。此外唐代不会有卷芦叶为笳的东西。总结上述的卷芦叶云云之说，不过是祖述古人之言——傅玄《笳赋·序》亦其一——而为譬喻的描写；不见得就是实在之事。并且还有种旁证：就是芦茎做的笮篥之簧，也有记为卷芦或芦叶而作之文例。例如《乐部》云：〔7〕

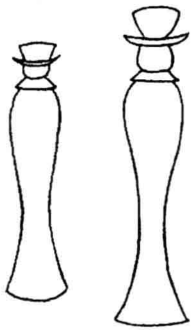


图130 〔右〕大胡笳
〔左〕小胡笳（《乐书》）

觱篥者，笳管也。卷芦为头，截竹为管。

后世也还有模仿这种表现的例。〔9〕所以卷芦叶作笳之说，是不必照字面解释的。

笳不是单单卷芦叶的乐器。如果这样解释是正确的话，其次的问题就是管之有无指孔和管的长短如何？唐有称为哀笳的一种笳，《乐府杂录》云：

鼓吹部，（中略）乐用弦鼗、笳、箫。又即用哀笳，以羊角为管，芦为头也。

哀笳之无孔，看宋哀笳的记载是很明白的。《乐书》云：

哀笳以羊骨为管而无孔，惟恤礼用之。今鼓吹备而不用，以觱篥代之。卤簿与熊罴十二案工员尚存焉。

此二者，一云用羊角，一云用羊骨，不知孰者是误，要为所指是同一乐器。《乐书》于常笳又云：

胡笳，以觱篥而无孔，后世卤簿用之。

明言笳之无孔，其图亦无孔。唯其分述大胡笳、小胡笳，意其但

为上应晋《先蚕仪注》之大篪、小篪，未必唐宋有大小笳并存。理由是：此书而外，没有记大小笳的（《唐书》、《宋史》的《仪卫志》都不载）。如此，据《乐书》可以想象后世用于卤簿的笳是无孔的筚篥之类。却不能遽断为汉代匈奴所奏的笳，以及汉魏不用于卤簿之笳，都一样是无孔而比较短的管。果其无孔，则吹出来的音还将不及角（吹器之角），又安足以愁杀汉代匈奴之征戍儿？又安足使李陵泣下？而蔡琰也无从翻其音为琴曲了。汉时胡笳似有乐曲，就凭《宋书》所云《汉旧筝笛录》有其曲而不明其出处，却也还可以推想。魏晋的赋里，也暗示着有曲。例如魏杜挚《笳赋》云：

乃命狄人，操笳扬清吹，东角动南徵，清羽发，浊商起，刚柔待用，五音迭进。

晋孙楚《笳赋》云：

奏《胡马之悲思》，咏《北狄之遐征》。（中略）音引代起，叩角动商，鸣羽发徵。

都用五音的话来吟咏它，还数说它所奏的乐曲之名（《胡马悲思》、《北狄遐征》）。就算都是些譬喻的描写，至少还是能出五声的；由此可知笳是有着几个指孔，足以吹奏某些旋律的，未可一概斥为诗赋的美丽辞句而已。此外，晋成公绥《啸赋》也说啸的音声如笳如箫〔9〕。晋刘畴（一说刘琨〔10〕）的故事也说吹奏乐曲。曹嘉《晋记》（《世说新语》引）云：

刘畴字王乔，彭城人，父讷，司隶校尉。畴善谈名理，曾避乱坞壁，有胡数百欲害之，畴无惧色，援笳而吹之，为《出塞》、《入塞》之声，以动其游客之思，于是群胡皆泣而去之。位至司徒左长史。（《晋书·刘隗传》引）

《出塞》、《入塞》，是汉代的横吹曲〔11〕。这一些资料，都表示

着笳是有指孔的乐器。

其次，关于管的长短，有孙楚《笳赋》反复地叙述，大概有孔的笳是有长管的。他在序里就说：

顷还北馆，遇华发人于润水之滨，向春风而吹长笳，音声寥亮，有感余情，爰作斯赋。

在赋里说：

衔长葭以泛吹，敫啾啾之哀声。

这也许不就是长笳，而魏繁《与文帝笺》，以笳声与少年声比较。笺云：

顷诸鼓吹，广求异妓。时都尉薛访车子年始十四，能喉啭引声，与笳同音。白上呈见，果如其言。即日故共观试，乃知天壤之所生，诚有自然之妙物也。潜气内转，哀音外激，大不抗越，细不幽散，声悲旧笳，曲美常均。及与黄门鼓吹温胡迭唱迭和，喉所发音无不响应。(中略)暨其清激悲吟，杂以怨慕，咏《北狄之遐征》，奏《胡马之长思》，凄入肝脾、哀感顽艳。

这个妙音少年所歌的《北狄遐征》，《胡马长(悲)思》就是上引孙楚《笳赋》里见过的曲名。笺中的笳，似为黄门鼓吹——天子的鼓吹——中笳。鼓吹的笳，统系传至隋唐，却是无孔的。然则比之于少年之声，也许止在其悲切的高音一点。

由于以上的魏晋诗赋，可想象略早于魏晋的汉时笳的某种风貌。下面来考察后世用于卤簿的无孔之笳，前身何似。

汉时有曰箛者，如上文所述，就是笳。《说文》言此乐器：

箛，吹鞭也，从竹，孤声。

《风俗通》云：

箛，谨按《汉书》旧注：箛，吹鞭也；箛者，抚也，言其节抚威仪。

两书都没有说出篍的形态。据沈约说，篍就是笳，在《宋书·乐志》里说：

晋《先蚕注》：车驾住，吹小篍；发，吹大篍，篍即葭也。

这篍是无孔之笳。可以认为为其先驱者，见于后汉的画像石。如山东省嘉祥县武氏祠的石刻等就刻有卤簿的从者左右各执一管(图 131)。由其身长的比例估计，大篍约六十公分，小篍约四十公分。画像是右手执大管，左手执小管，只以一手吹一管；可以断其为无指孔的。这画像确是表现着吹器无误，却不能确断乐器之是篍与否。或者是大小角？一个奏者执大小角，则中国无记载之例。所以我欲拟以大小篍。



图 131　大小篍？　武氏祠石室第九石(沙畹)

汉时篍的用途，《急就章》云：

篍，䈪，起居课后先。(颜师古注云：篍，吹鞭也。言督作之司，吹鞭及竹篇为起居之节度)。

又应劭《汉卤簿图》[12]（《汉官仪》）[13]云：

骑执篍。

骑而奏篍，与石刻画像不同。尤其篍之别名吹鞭，语义有一考的必要。虽亦可以解为吹的鞭，而指笛，意味着其形之长如鞭。马融《长笛赋》也有以笛拟箠(鞭)的话，句云：

剡其上孔通洞之，截以当箠便易持。

然而吹的鞭，不像汉语，疑其实际是个外来语的音义兼译。吹鞭的语源，我曾联想过拉丁语的 tibia[14]——罗马人所爱好的笛——总之可以认为某个西域语的讹音。

篴之所可考，略尽于是。葭与篴，虽有沈约同一视之；然其在汉时，是否完全是同一器物，抑或尚有若干差异于其间？凭现存的资料，无从考明。不过后世用于卤簿的无孔之笳，统系始自汉代。因为唐宋的卤簿鼓吹制，蹈袭的无非是扩充六朝之制的隋制。而六朝之制是汉制的联传，不像是中间时代里改制出来的乐器。下面引据各时代的例证来证明这一点。

首先，魏代，文帝《与朝歌令吴质书》云：

舆轮徐动，参从无声；清风夜起，悲笳微吟。

又云：

时驾而游，北遵河曲，从者鸣笳以启路，文学托乘于后车。

这所说自是用于卤簿之笳。此卤簿用笳，王侯之外，亦给功臣，与箫鼓同为鼓吹中必备的乐器。晋制，黄门鼓吹，一部十三人——前部、后部各有二部——其他是一部七人〔15〕。参考陈制，推知十三人所执的乐器：箫十一，笳一，鼓一（或箫十，笳二，鼓一）；七人则箫五，笳一，鼓一。鼓通常是只一个便足；笳声音大，一管（或二管）也就够的。这样十三人，或七人为一部，作为鼓吹的一个单位。鼓吹有笳，很可想象得之。而晋以来笳之关系鼓吹，在史籍的插话中也能见到。

《晋书·夏统传》云：

充（贾充）欲耀以文武卤簿觊其来观，因而谢之，遂命建朱旗，举幡校分羽骑为队，军伍肃然。须臾鼓吹乱作，胡笳长鸣，车乘纷错，纵横驰道。

贾充是前后二次给以羽葆鼓吹的，这记事自有其所以〔16〕。宋公刘裕（后来的宋武帝）有鼓吹，更不用说。谢灵运九日从宋公戏马台《送孔令诗》：

云旗兴暮节，鸣笳戾朱宫。

也是当然有其事实的。齐的王俭〔17〕、王晏〔18〕，也有鼓吹。其出行听到鼓吹的笳声，有一段故事。《南史 · 王弘传》云：

(王)僧祐幼聪悟，[1]雅为从兄俭(王俭)所重，每鸣笳列驺到其门候之；僧祐辄称疾不前。俭曰：此吾之所望于若人也。世皆推俭之爱名德，而重僧祐之不趋势。

又同书《阮孝绪传》云：

外兄王晏贵显，屡至其门。孝绪度之，必至颠覆。闻其笳管，穿篱逃匿，不与相见。

后一段里的笳管，也是后之筚篥异名(《通典》所记)，而在此文中，看前后关系，其为鼓吹之笳(或与箫)无疑。此外显贵出来，跟着鼓吹笳声的记载，往往而有。

《洛阳伽蓝记》云：

高阳王寺，高阳王雍之宅也。(中略)正光中雍为丞相，给羽葆、鼓吹、虎贲、班剑百人，贵极人臣，富兼山海。(中略)出则鸣驺御道，文物成行，铙吹发响，笳声哀转。

《周书 · 蔡祐传》云：

世宗即位，拜小司马，少保如故。帝之为公子也，与祐特相友昵，至是礼遇弥隆。(中略)群臣朝宴，每被别留，或至昏夜；列炬鸣笳，送祐还宅。

同上《李迁哲传》——以军功授骠骑大将军、开府仪同三司，给军仪鼓节——云：

迁哲累世雄豪，为乡里所率服，性复华侈，能厚自奉养，妾媵至有百数。男女六十九人；缘汉千余里间，第宅相次，姬人之有子者，分处其中。(中略)迁哲每鸣笳导从，往来其间，纵酒饮

---

1 兹有省文。

宴，尽生平之乐。

这样，给与王公功臣以鼓吹，历代继承，及于陈隋。陈太建的鼓吹制，据《隋书·音乐志》列为一表如下：

	一部员数	箫	笳	鼓
帝	十六	十三	二	一
东　宫	十三	十一	一	一
诸　王	十二	十	一	一
庶　姓	十一	九	一	一

其中东宫一部十三人，与晋的黄门鼓吹一部之数相合，想见人员之与时俱增。一到隋唐，鼓吹制遽见扩张，乐器种目亦有增加，造成了唐宋确立壮大鼓吹制的基础。据《隋书·音乐志》，陈制笳存于铙鼓部，只用鼓、歌、箫、笳；大横吹部有角、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥；小横吹部有角、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥；杂有其他的大角、长鸣、次鸣(中鸣)种种鼓类金类。而唐时卤簿，悉无不用。大驾卤簿，一部中用笳至二十四(《唐书·仪卫志》)。宋制亦二十四笳，特别有用至一百二十四之多的例(《宋史·仪卫志》)。

唐宋如此大用于鼓吹的笳，其为魏晋以来鼓吹笳的系统，按之鼓吹的沿革殆无疑问。从而魏晋鼓吹笳——扈从魏文帝鸣以启路的笳亦在其中——亦必如唐宋之无孔。一方面，通过张衡、杜挚、孙楚、成公绥诸赋，可知另有能奏汉魏存名乐曲的有孔笳；不过后渐无闻，让位于筚篥而隐退了〔19〕。隋唐宋的所谓笳，专指无孔的笳。

总结起来，胡笳(葭)是始于汉代匈奴族所用复簧有管的气乐

器。其起源当在西亚地方。匈奴受之于其西邻民族而传之汉族的。这乐器有具指孔与无指孔的二种。前者为筚篥所夺而早亡；后者以卤簿鼓吹的乐器而经汉魏六朝以至隋唐宋还存在。

原注

〔1〕　《续文章轨范》(六)邹东郭评云："此书(李陵书)意多谬妄，或谓非陵所作。"

〔2〕　《艺文类聚》(四十四)引《蔡琰别传》。《文选》王正长诗注。

〔3〕　《尔雅注》云："葭华，即今芦也"；又云："葭芦，苇也。"

〔4〕　王夫之《说文广义》(《船山遗书》[二十三])云："芦，(中略)苗可食，茎可簟。可薪者葭也，苇也。《吴越春秋》始谓之芦，汉人方言耳"。又《丹铅总录》芦荻薰葭之分有考证。

〔5〕　《文选·答苏武书》注云："吹叶为声"。

〔6〕　《白孔六帖》(六十三)。

〔7〕　《乐部》——《隋书·经籍志》著其目，《御览》(五八四)所引佚文，内容涉及唐制。筚篥作觱篥，亦唐以前所不见。

〔8〕　《元史·礼乐志》云："头管制，以竹为管，卷芦叶为首，七窍。"

〔9〕　成公绥《啸赋》云："众声繁奏，若笳若箫。"

〔10〕　《晋书·刘琨传》云："刘琨，字越石。(中略)在晋阳，尝为胡骑所围数重，城中窘迫无计。琨乃乘月登楼清啸，贼闻之皆凄然长叹。中夜奏胡笳，贼又流涕歔欷，有怀土之切。向晓复吹之，贼并弃围而走。"

〔11〕　《古今注》云："横吹，胡乐也。(中略)李延年因胡曲，更造新声二十八解。[1]魏晋以来，二十八解不复俱存；世用《黄鹄》、

1　兹有省文。

《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《覃子》、《赤子阳》、《望行人》十曲。"

〔12〕 《宋书·乐志》云："应劭《汉卤簿图》，唯有骑执箛，箛即笳。"

〔13〕 《初学记》引应劭《汉官仪》云："骑执箛。"

〔14〕 郭沫若氏《甲骨文字研究》(下)，第68页。

〔15〕 《晋书·舆服志》云："中朝大驾卤簿，先象车鼓吹一部十三人。(中略)次司空引从驾驷中道，三公骑令吏戟八人，鼓吹各一部七人。次中护军中道，(中略)鼓吹一部七人。(中略)次黄门前部鼓吹，左右各一部十三人驾驷。(中略)次黄门后部鼓吹，左右各一部十三人。"这中间还有鼓吹一部七人的四组。按一部十三人是帝王直属的，一部七人是王公以下的。

〔16〕 据《晋书·贾充传》，充为持节都督秦凉二州诸军事侍中车骑将军，假带羽葆鼓吹；后为大都督，得羽葆鼓吹。

〔17〕 《南齐书·王俭传》云："永明元年进号卫军将军，参掌选事。二年领国子祭酒，丹阳尹，本官如故，给鼓吹一部。"

〔18〕 《南齐书·王晏传》云："延兴元年转尚书令，加后将军，侍中中正如故，[1]给鼓吹一部，甲仗五十人入殿。"

〔19〕 《洛阳伽蓝记》(四)云："法云寺，西域乌场国胡沙门昙摩罗所立也。(中略)市南有调音、乐律二里，里内之人丝竹讴歌，天下妙伎出焉。有田僧超者善吹笳，能为《壮士歌》、《项羽吟》。征西将军崔延伯甚爱之。"这是说正光年间的事，此笳如确为笳，则应有指孔，或者当时已经流行筚篥，指为笳，也未可知。

1 兹有省文。

筚篥的语源

筚篥是以芦茎为簧，短竹为管的竖笛。传在日本的，正和古记一致，具有九孔（图132），盖属唐时的遗制。关于这乐器初见于中国的年代，久行汉代之说；其实并无正确根据，只是依从后人附会于汉时羌人吹的角之说。本来凡是这类有打合簧（复簧）的乐器，全都是起源于西方的。其前驱就是汉代已经知道的胡笳。而名叫筚篥的乐器却是六朝以后才传入的。仅仅因为汉代已有其同类的乐器，便将筚篥这乐器传入中国的年代也都推到汉代，乃是错误的。而可以溯至汉代的，只是打合簧气乐器的传入中国这一总的事实。至于筚篥的语源，有的学者抬出了土耳其的同类语来；可还有不能肯定其为直接语原之处。我则因其音韵的特殊关系，以为语原出于龟兹语。以传说论，以筚篥的母国论，似乎都以原出龟兹的说法较为合理。现在以筚篥一语为中心，来考论其与汉代羌角之不是一事，及其传来的时期，以及其种类、音律等。

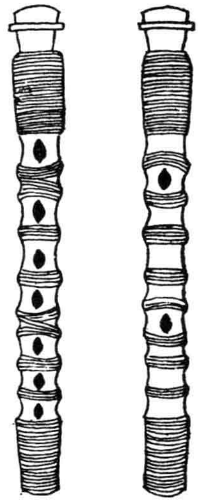


图132　日本的筚篥

《说文》的屠觱和筚（觱）篥

筚篥或觱篥这名称的起源，从古以来流行的是个甚为谬误的说法。那是由于汉时已有一种气乐器叫这名称，便牵合到那一乐

器而产生的臆说。其为谬误，只要研究一下汉时的那一乐器，就能知道；而从其采用筚篥或觱篥为名的思想路径上加以考察，也便自然可以明了的。现在先看一下汉时的觱字；《说文》云：

觱，羌人所吹角屠觱，以惊马也，从角，𤼽声。古文誖字。

这是两个或字倒合起来，加在角字之上的一个难写怪字；后世简写为觱(下文就用觱字)。其注语的文义，说是羌人所吹的角制乐器就是喇叭(trompete)，其名应叫屠觱。这作为器名的二字，和琵琶、箜篌等名一样，拆开一字是不成器名的。《说文》凡于二字名的乐器，都在各字之下，注出其二字之名。例如“琵，琵琶，乐器”；“琶，琵琶也”。至于屠觱，屠字有其本义，而只在觱字下举其二字名。可是后人不了解这屠觱连文的意义，遂以为觱一字就是一器之名，而疑屠字为误衍。以为觱即是觱篥的这个思想，是自古已有的。《事物纪原》云：

觱篥，《说文》曰：乃羌人所吹屠觱以惊马。《乐录》曰：箛管也。何承天《纂文》曰：羌胡乐。出于胡中，其声悲，本名悲栗。《通典》亦云：或曰胡人吹之，以惊中国马。后乃以箛为首，以竹为管。(中略)徐景山云：本胡人牧马，截骨为筒，用芦贯首，吹之。

这样牵合二器为一，一定是忘却了或蔑视了屠觱的屠字。由于都是汉时居住在西域的羌胡所用，字音又略相类似的乐器——也并不深考——便混作一谈了。尤其是清桂馥的《说文义证》之说，至以屠筚为筚篥的字误；曲解莫是为甚。《义证》(十二)云：

羌人所吹角，屠觱以惊马也者，屠当为筚，即筚篥。

从古说来看，屠也，觱也，筚也，都不会是筚篥。

如果《说文》的觱字，一个字就可以有乐器名的意义，那么也许可与后世的觱篥发生什么关系；但是，汉时单叫觱的羌人乐器，为什么四百年之后叫起筚(＝觱)篥二字的名称来呢？非有其

理由不可。例如第一次音译时省了语尾，而第二次译音近于全音之类的理由。那么，这样的假说果否妥当呢？不能不再来考究一番《说文》的文义。

首先，屠觱这样一个奇怪的名称，是不是有错误？难通的文字，字句可能为后人所增减。《说文》于觱字的解字之文，是否汉时即如上引的原文？虽未能确说，姑以别无可疑的佚文或衍字为前提来讨论，则通读前后文句，显然不用以觱一字为器名而解释屠字为动词或形容词。倒是这屠字而倘为衍文，就很便于附会到觱篥之名。然而这屠字，却并不像是增入的，也不是与屠字形音义有相近似的错字。所以我以为原来是写的屠觱，只因后世不知其义，而造出了各种的附会之说。

屠觱这个名称，稀奇尽管稀奇，作为羌胡乐器之名，原是可能有的。自从前汉以来，胡名带屠字的例子，不止于三几个少数。从匈奴的官名屠耆〔1〕数起，匈奴、乌孙、莎车的王号之带屠字的，就不在十数以下〔2〕。还有佛教方面，都有佛陀写作浮屠〔3〕的例子。而相反地，汉族的氏名用屠字的，却不多见〔4〕。可以想见汉时之音译西域语，有着个好用屠字的迹象。那么，屠觱二字的古音是怎样的呢？据唐时的字书，屠字有二音：一音除，一音徒。（一）据《汉书》颜师古注，匈奴休屠之屠音除（《郊祀志》）、储（《霍去病传》）。除、储同音，唐音当是ȡ'i̯ʷo[1]〔5〕。《史记 · 匈奴传》屠耆，徐广注“屠一作诸”；显着这屠字之音，与除、储又稍有不同么？但是，或许诸字是储字之误？亦或竟与储字作同音用的？（二）屠读徒，如佛屠（＝佛陀，梵文 Buddha），都同反切，与图〔6〕、徒同音。因为这字的梵语、巴利语原语是分明的，所以

1　“除”、“储”二字皆澄母，按高本汉拟音，应作ȡ'i̯ʷo。

知道自从后汉那么古代，已经有着近于ˈd'uo[7]之音了。《后汉书·南匈奴传》章怀太子注于匈奴语孤涂(子的意思)[8]就改写成孤屠。孤涂一语，虽有异说[9]，这里屠为涂、图同音，与浮屠之屠一样，是可以推定的。

这样，屠的二音虽多少有点差异，然而相类似。从汉以来，就是个包含着d与o的音，是肯定的。

其次觱字的音，汉时是否像后世读觱篥的觱字一样的音呢？觱篥之觱是普吉切，古音当是piĕt[10]，而《说文》云："觱从角，𤇾声，古文诗"。诗字之音，诸韵书所注有数例，却没有作卑吉切的。参酌《唐韵》的蒲没切，集韵的薄没切音勃[11]，看来是含有b音的。《诗经·豳风·七月》觱发，《小雅·采菽》，《大雅·瞻印》有觱沸之语；觱是滭或滭的假借字，《说文》作滭泼(风寒)，毕(滭？)沸(很盛)。

所以屠觱的古音当近似duo(d'uo)-bit(but)。屠觱既是羌人所吹的角，就该从传承着汉时羌语之流的语言——例如藏语——中求之。无如找不到切当的原语。勉强求屠的一音，只有dung(螺，喇叭)[12]。B·劳弗尔(B. Laufer)博士单注目于觱一音，则西藏语有pi-pi(笛的意思)，bid-bid(琐呐类的簧)诸名[13]。据许莱它(F. C. G. Schrœter)[14]，史密脱(Schmidt)[15]，都说是pi-pi为笛或管之意，得名于其声之近似原始朴质的命名，并不限于藏语。例如日本江户时代末期(19世纪中叶)，称玩具簧笛为比依比依(piipii)，也是一样。幼童语是到处略同的。再说bid-bid的命名也和pi-pi相似，也很原始，然而是否汉时就存在的名称？却很难说。这一语是在耶世克[1](Jäschke)的字典里才初次介绍的拉达

1 尝译名叶斯开。

克(Ladak)方言〔16〕。不仅在中国的西藏，而且广布于阿拉伯、伊朗、土耳其、印度、中国内地及其他的广大范围，都指阿拉伯系的打合簧 surnai(中国的汉族称为唢呐，藏族叫做 sgya gling)。我所感到的是并非起源很古，正如今日未开化民族从乐器所发出的声音来命乐器之名，可能倒是意外新近的语言。这是单考觱的一字，即已不能不追溯到汉；况且《说文》里是屠觱二字连文，而不是一个觱字之名。所以劳弗尔(Laufer)之说，很难赞同。此外，在藏语里，再就找不出近于屠觱古音的乐器名了〔17〕。

汉时羌人的屠觱，所可以拟为其原语者，但有勉强只近其一音的藏语 dung；此外再找不到近似的。然则，《说文》既说是羌人所吹的角，而名称上也与后之筚篥不是一事。可是怎么会有这样牵合二者到一起的说法的呢？此中非又有其理由不可。现在就来考究这一问题。

所以把后世的筚篥牵合到《说文》之觱，只是由于字音之类似。而这一思想，也许已萌芽于唐以前。到了唐代，竟把筚篥写作觱篥，便成定说了。本来筚篥，在初期也并不写筚篥。宋何承天《纂文》：

必栗者，羌胡乐器名也。〔18〕

写“必栗”的；《通典》又举“悲篥”之称：

筚篥，本名悲篥，出于胡中，其声悲。(或云儒者相传，胡人吹角以惊马，一名笳管，以芦为首，竹为管。)

曰“必栗”，曰“悲栗”，当然是译的外来语音。何承天说的“羌胡”乐器之名，应知其包含着语出“羌胡”之意。从而可以推测：字未定于筚篥以前，或称必栗，或作悲栗的时代，大概还没有联想到《说文》的觱字。比及写成筚篥的时代，已经心中想起《说文》的解字。《通典》注着“儒者相传，胡人吹角以惊马”，无疑

是引用《说文》觱字之文。滭泼假借觱发，觱字与滭、筚同音；用来写外来语音，原可随便选字。所以未至唐时写作觱篥以前，当其写作筚篥之时，已经有着改写为觱篥的底子了。从现存的古典来揣测，刘宋时写必栗如《纂文》，周隋间未作筚篥字之前，或曾称悲篥如《通典》。《古今乐录》还举有笳管一汉名。这其间，便以筚篥字为其原名。出现于《隋书》及隋译佛典，而唐承之。自唐中叶，才普通写觱篥字的。由必栗变到觱篥，其间经过三百多年。在当初，并没有牵合到《说文》觱字的思想，显然可知。所以我的揣想如幸中，则由必栗、悲篥一变而为筚篥，当在六朝之末；而已萌芽了牵合到《说文》觱字的思想。暨乎唐的中世，就因结于说文而产生了觱篥之名。如更一步逞其臆测，则《诗经·豳风·七月》：

一之日觱发，二之日栗烈。

描写着风寒气冽[19]，牵联到筚篥之声音悲切；遂寓意于音而写筚篥作觱篥（栗）的，也未可知[20]。

如此，由汉之屠觱而演变为觱篥，中间有着必栗、悲篥、筚篥诸字的过渡。越上溯而越与屠觱无关，可知屠觱乃至觱，根本与后世的筚篥并无任何关系。要不外乎后人的转用古语而已，全无正确的根据。

原注

〔1〕《史记·匈奴传》，《汉书·匈奴传》。姓屠耆的，《汉书·霍光传》："杜侯臣屠耆堂（师古曰：故胡人）。"

〔2〕匈奴：休屠——《汉书·郊祀志》、《霍去病传》、《金日磾传》；卢屠——《汉书·匈奴传》；呼屠吾斯——《匈奴传》；乌珠留单于子苏屠胡——《匈奴传》；右谷蠡王伊屠知牙师——《后汉书·南匈奴传》。莎车：王第呼屠征——《汉书·西域

传》。乌孙：小昆弥乌就屠——《匈奴传》，《西域传》；乌孙就屠——《汉书·息夫躬传》。此外种族名有屠各（《后汉书·公孙赞传》），参照《文选》陈琳《檄吴将校部曲》文，《文选》注引《晋中兴书》。

〔3〕　浮屠，出《后汉书·楚王英传》，同书注袁宏《汉记》，同书《襄楷传》，《世说新语》引《魏略》。

〔4〕　《汉书·申屠嘉传》，又《宁成传》的胜屠公。

〔5〕　高本汉（B. Karlgren）：《中日汉字析音字典》（*Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese*），屠之古音꜀dʻuo，储音（꜀ȡĭʷo，除꜀dʻi̯ʷo）。

〔6〕　浮屠亦作浮图，《后汉书·桓帝纪论》，又《西域传》、《世说新语》引《魏略》。

〔7〕　高本汉：同上书，图音꜀dʻuo。

〔8〕　《汉书·匈奴传》云："匈奴谓天为撑犁，谓子为孤涂。"

〔9〕　孤涂的原语多异说。参看白鸟库吉：《蒙古民族的起源》，《史学杂志》，卷 XV。有拟以蒙古语 keüd（子的复数形）的一说。

〔10〕　高本汉：同上书，毕音必pji̯ĕt。

〔11〕　高本汉：同上书，勃音 bʻuət。

〔12〕　dung（duṅ）虽已见于西藏译的佛典，但专译梵语śaṅkha（巴利：saṅkha）。指卷贝（螺）吹器。梵语 śṛṅga（巴利：siṅga）指兽角吹器的译语，*Mahāvyutpatti*（《翻译名义集》，第九世纪西藏编纂）所不见。

〔13〕　劳弗尔：《西藏族的神鸟占卜》（Bird Divination among the Tibetans）《通报》，1914，第 89 页。

〔14〕　许莱它：《不丹语字典》（*A Dictionary of the Bhotana, or Boutan Language*），1826——pi pi = a pipe, a bagpipe（管，囊管[1]）。

1　应为风笛。

〔15〕 史密脱：《藏德字典》（*Tibetisch-Deutsches Wörterbuch*），1841——pi pi＝eine Pfeife, Flöte（管笛）。

〔16〕 耶世克（Jäschke）：《藏英字典》（Tibetan-English Dictionary）——bid-bid＝mouth-piece of a hautboy（簧笛），hautboy reed（芦笛）[1]。

〔17〕 西藏语dongpo（管）未必是屠觱。角称为 ru、rwa、rwa co；锡金语（Sikhim）为 ra、ra-jo。

〔18〕 《一切经音义》引《佛本行集经》。又出《事物纪原》。但后者引用，不似忠实原典。

〔19〕 《毛诗注疏》（八之一）；马瑞辰《毛诗传笺通释》（十六）；胡承珙《毛诗后笺》（十五）。

〔20〕 《席上腐谈》云："觱篥二字，《豳诗》、《说文》觱作毕。朱晦庵曰：筚篥元名悲篥，言其声悲壮也，悲觱毕三声皆相同。"

筚篥的原语

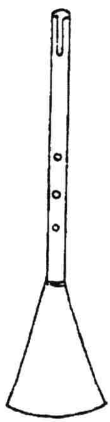


图 133 瓦尔喀部的觱篥（《皇朝礼器图式》）

筚篥起初写作必栗、悲篥，既如上述，这名词何由而来的呢？何承天说的羌胡乐器，意指南北朝时代龟兹或伊朗系的乐器；同时也指示着名称之有关那地方的语言。劳弗尔博士着眼到清代宴享乐用瓦尔喀部（Warka，土耳其族）的乐器觱篥（pi-li）——出《皇朝礼器图式》（图 133）——以为语源出自土耳其，并于《旧唐书》里见其音译为贝蠡（pei-li）——遂以土耳其语 beri，böri 拟觱篥。而举出

1 "mouth-piece of a hautboy" 应指包括簧片之吹嘴。"hautboy reed" 应为笛簧。

其同类语蒙古语 böriya 及其转生的满洲语 buren, buleri〔1〕。这土耳其字在权威的字典里载的是 boru, buru。劳弗尔此说，似乎虽不中，亦不远了。可是有着一些遗漏和误解在内，不可不辨。

1．瓦尔喀部的觱篥，不同隋唐时的筚篥，乃是有上打簧(Aufschlagzunge，单簧)的单簧管属之笛。大概清初传入这乐器时，只是借用古语来译了土耳其语 beri 或 böri 的音。觱篥这名称，本来在中国，当此笛尚未传入之先，一直老早就不大用，改叫头管了，现在的通称就叫管子。须知译音原可以再三换字。复活起一个古名来译音，和今古乐器间的相互关系是另一回事。如果要说六朝隋唐用的是近世土耳其语 bure〔2〕或 boriya 所指的 trompete(角)，由是而中国产生了筚篥之名；那么，这中间还非有一个假设不可——原语或者是气乐器的总称而包含着筚篥那样的打合簧(复簧)乐器也都在内；要不就是汉人误认了这乐器的胡名而贸然命译的——没有这样假设的理由，从 boru 之类是不会平白产生筚篥之名来的。劳弗尔博士莫非忘记了隋唐时最普通的这种筚篥之存在，而误读了《旧唐书》里的：

西戎有吹金者，铜角是也。长二尺，形如牛角，贝蠡也。容可数升，并吹之以节乐。亦出南蛮。

就把西戎铜角(铜喇叭)的贝蠡来混为一谈了？〔3〕一意将近代专指 trompete(角)的土耳其语 beri(boru)来证说唐时也称角(trompete)为 pei-li(贝蠡——觱篥)，在结果上或者可以是对的，可是作为说明，却非加以纠正不可。

劳弗尔博士所举有关筚篥的诸语，在近代多指角类而言，固是事实。而筚篥和角，虽则同是气乐器，构造上却分明有别。那么，从角类是不会产生出筚篥来的。于是对于他所举出的语词，当唐代或其以前究竟有着何等意义？非加一番考校不可。据《五

体清文鉴》，乐器类的大小铜角、号筒、角之类，满洲语叫做 ᠪᡠᡵᡝᠨ（buren），蒙古语叫做 ᠪᠦᠷᠢᠶ᠎ᠡ（buriya），回鹘语叫做 نفیر（nīfīr）。又恰当满洲语的 ᠪᡠᠯᡝᡵᡳ（buleri），回鹘语的 کارنای（karanāy）。在中国，通乎元明清时代，于木皮质的角以外，还用着金属质的角。《大清会典图》、《皇朝礼器图式》所载大小铜角，无疑地就是 trompete；乃自《旧唐书》“西戎”铜角以来，徐徐传入中国内地的西域乐器，大概是当元、明之时中国化了，以至于今日的。可是反过来看，筚篥初见知于中国的时代，土耳其语称呼角是否已经用 boru、buru、beri、böre 等名词？可惜，适当唐时的突厥、回鹘古碑、古记录，都不能为之立证〔4〕。

2. 土耳其语的 beri 或 böri 之有着角的意义，且作别论。即使其古来就有总称气乐器的用法，但能不能就音译为必栗，还是问题。劳弗尔博士所举出的诸语词，开头的子音都是 b。而筚篥的古写，必栗也罢，悲篥也罢，古音的开头子音都是 p。那么，译音不应该无缘无故就加以 b>p 的改变。不用说得，这中间还缺着个说明。可是在探索筚篥的原语上，这却是个最重要的一点。为了说明这一问题，先须在今犹保存着古型的一系列类语中，抉择其孰者为最原始之语〔5〕。

现存土耳其语族之中，最称保存着古型的，要数察合台土耳其语。一说也就是回鹘语。他们是唐时占据在这地方的回鹘之后裔，比起西方的土耳其族来，在种族上，在语言上，都还保存着旧态较多。从其既刊的语汇成书中，检其比较保存着古型的土耳其语，则上述的一系列类语里，并没有包含气乐器意义的语词。却有二三关系着芦、管意义而像是 beri 的原语的 boru〔6〕。还有个 böri〔7〕或 büri〔8〕，在古回鹘语为 böri、börü〔9〕，在今回鹘语为 bori〔10〕，在喀山鞑靼（Kazan-tartar）语为 büre〔11〕，有着种种

的类语〔12〕。可是在唐时的古语中，却没有一个是表现乐器意义的〔13〕。一方面在包含近世语汇较多的 Osmanli（沃斯曼利）[1] 语，以及 Krim（克林）语里，倒有 boru、bura，是通用作管或角的意义的〔14〕。于是有的学者就疑心其类语 būrū，būri 是起源于伊朗语的〔15〕。但是近世，由于回教的流布，土耳其、伊朗、阿拉伯三语言，混同得很厉害，往往难辨孰者是源而孰者是流。即土耳其语本身，其东部和西部也有同一语词而混淆其语的本义和改变了声音的，此中情况，难以索解。

然而通观全局，同一语词而兼用于狼及角两个意义，其事不能上溯于太古。当隋唐时代，在土耳其系的任何一种语言里，都是狼与角各有其语词的。尤其在突厥语、回鹘语里，既知的狼字，和未知的角或笛类之名，推知其必有明显的不同。突厥语的狼字 böri 或 büri，六朝时的音译为附离。《周书 · 突厥传》云：

旗纛之上，施金狼头；侍卫之士，谓之附离，夏言亦狼也。盖本狼生，志不忘旧。

这附字的古音，〔16〕和所对译的突厥语一样，开头的子音是 b。从而可知必栗的原语，即使是土耳其系的语言，也当与附离所肖的原音 bori 或 büri 稍有所不同。而后魏时代，别知有角，叫做簸逻回；乃是与蒙古语 boriya 或 bürie 有着关联的鲜卑语的音译。土耳其语中，亦必有与此相关联的语词。不过，簸逻回的古音〔17〕，既与必栗不同，又与附离也不同。

隋唐以前的土耳其语，可以这样推测其必有指近似今日的 boru 或 buru 而含有角或笛的意义的特别语词。后魏用簸逻回的最早记录，在天兴之初，就是第四世纪的末尾。这乐器当是鲜卑或

1　即奥斯曼土耳其。

与有关系的胡狄种族所早已用着的角。角则多少从西方传来，可是前汉时代几无记及此器之文。这是后汉以来才出现的乐器，间接可以推知其遍行于胡狄的时代，也不能比中国古得很远。或许土耳其语 boru 或 buru 的古型，在遥远的古时，就已经由芦或管的本义而推广到了气乐器的总称，也未可知。然而那时代，一定不指后世的角，而是指芦制之笛的。汉人所谓胡箛，不知其胡名是什么。但是箛的意义既然就是芦，那么，也可能以其芦为材料之故，而呼之以 boru 一类的语词。

再说，汉时“西戎”已知用角，或许也就用 boru 一类的语词来称呼角。到了六朝，才出现了鲜卑语的簸逻回。本来同一起源的语词，也可以在传播到别一民族去的时候，改变其含义的。即便因此之故而探源于土耳其语的 boru 吧，簸逻回的原语可以是鲜卑语，则必栗又何尝不可出于土耳其语以外的别一种语言呢？至少簸逻回与必栗，决不出于同一的原语，是显然的。这不独由于音韵之差，即乐器本身的差别，也当然可以不出于同一原语的。这两乐器的最初记载，略同其时代——5 世纪初——而同一原语不能有这样不同的音译。可知必是两个不同的原语——或出古土耳其语的方言——决不是同一语词的两样音译。

然则必栗的原语，当于何种语言里去寻求呢？虽无积极的佐证，从这乐器的起源传说及器名的音韵特征，我想求之于龟兹语。以下述其理由。

1．筚篥的龟兹起源说——筚篥之初见于中国内地，当在刘宋何承天作《纂文》以前并不太远。这乐器在中国内地，与竖箜篌、细腰鼓等相先后；而相当有名起来的时代，认为东晋初年前后不算太晚。何承天呼之为必栗，而注明其为“羌胡”乐器，以示其起源于西域。而当时所谓“羌胡”，有如下引的传说所见，必指龟

兹。今举若干文献上的龟兹起源说。唐李颀（玄宗时）《听安万善吹觱篥歌》云：

南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出；流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。

令狐揆《乐要》（《事物纪原》引）云：

筚篥出于胡中，或出龟兹国也。

《乐府杂录》云：

觱篥，木（一作大）龟兹国乐也，亦名悲篥。

陈旸《乐书》云：

觱篥，一名悲篥，一名笳管，羌胡龟兹之乐也。

此等记载，虽说同出一源，只是传说而非史实。然而有其易于产生这样传说的理由，是很容易了解的。龟兹在西域，是特别以音乐负盛名的，〔18〕其音乐对于北朝、隋、唐的音乐有很大的功绩〔19〕。前秦将军吕光征龟兹，尽载其珍宝戏玩以归。并导其乐伎入于中国内地，事在东晋武帝太元七年（382，《晋书·吕光传》、《隋书·音乐志》）。当然在这以前，也尽有机会传入龟兹音乐和乐器，只以吕光的西征，划时代地大传了龟兹的乐伎，所以载在史书。于是乐中的主要乐器筚篥，也产生了从龟兹传来的传说。本来筚篥那样的乐器，不仅龟兹（新疆库车），无疑是西域诸国皆用的。例如隋唐的燕享“胡乐”之中，用筚篥的，龟兹以外还有天竺（今印度，《隋书》无），疏勒（新疆疏勒），安国（今苏联乌兹别克共和国的布哈拉），高昌（新疆吐鲁番，《隋书》无）自必也都用着，而且各有其不同的名称。名称也有不同的，也有相近的，只是汉族一律称之为筚篥，并不是龟兹的独特乐器。不过由当时西域音乐带头的龟兹代表着，而传入于中国内地，就产生了筚篥龟兹起源的传说。

2．筚篥的龟兹语源说——关联筚篥起源的传说，更加可以玩味的，倒不在筚篥本身的诞生地而在其名称里藏有真正起源的重大暗示。可以从一种语言——不直接传承土耳其系的语言——里推测到这才真是指筚篥之名产生的由来。

六朝时西域诸国都用筚篥，名称不止一种，有如上述。可是何以汉语独选其中的一个必栗之名？回答只是龟兹的必栗代表了同类乐器之故。固然，迄今也并未发见有确实的物证资料，只能作出假说，不能作出更确实的答案。但是这里有着不能轻看为一片臆测而很像十分正确的如下的理由。就是：必栗(pjĭět - li̯ĕk)悲篥(pjʷi - li̯ĕt)的原语，开首的子音一定是 p 而近于 pi-li(ri)；决不是 b 音开头的。这一点，正合乎龟兹语的特征。看起梵汉语〔20〕例来；必字的同音字毕，常是配梵音之 pi 或 p 的，这是通例。悲字亦用以配 pi。栗字是配 ri 或 li 的。这与篥字同音。一方面，后魏的簸逻回，第一、第二两字都含母音 a。梵汉语译例，簸配 pa，逻配 ra 或 la，所以簸逻回与必栗，的确不是同一原语的异译。

必、悲、毕、筚诸字，在六朝不会是浊音的。虽在梵汉语里时常有清浊两用的字，而必、毕字用浊音的例，却不曾见过。必栗也如此，如果直接从多有 b 音的土耳其系语言来音译的话，必然会也用 b 音之字。唐时的突厥语，有如汤姆生所指出：语头用 p 音是极少见的。大多数 p 音的语头，也都改成 b 音，乃是土耳其语、蒙古语的惯例〔21〕。译音汉字的必栗、悲篥，但凡音译得比较正确的话，就不宜直接往古土耳其语里去寻找其原语。

约当 7、8 世纪时，语头 b 的土耳其音 bi、bu、bo 等汉译多用什么字？通过上述 büri、buri 之为附离，以及可汗冠号的 bilga 译作苾伽、毗伽〔22〕可以知道决不用清音字。苾(‹bi̯ĕt)毗(‹bji)〔23〕，在梵语也配浊音〔24〕的。这样，必栗只要正确译着原

音，那就不能直接结合到 b 音开头的语词。我有鉴于这一点，要在这里提出龟兹原语说。

不单是龟兹一国，凡在东土耳其斯坦（新疆）北方一带曾经通行的即欧系语言，以龟兹为中心的叫做兜佉罗 B 语（Tocharien B）、库车语（Koutchien），或单称 B 语（dialect B）。这是隋唐龟兹附近的遗迹中发见文书经典所记，无疑是当时的龟兹语[25]。这语言中最可注目的是缺乏含气浊音（sonore aspirée）。外表语中浊音的清音化倾向，征诸迄今发见的古记录，凡于外来语，苟非忠实译音时——这时也不少清音化的——都作清音[26]。

凭借这样个龟兹语的特色，必栗的原语，不去学劳弗尔博士的求证于土耳其语。即便是渊源于古土耳其语的，也经龟兹化了的。我认为从这样的语音中译出来的汉字，着实是合理的解释。这当然什么物证都没有，是不用说的。迄今发见的龟兹语古记录中，也没传着此中消息的。然而从东亚的雅利安族分布情况以及龟兹语的特质来看，如上的假设是可以认为适当的。

龟兹，其王姓白（帛），记在《隋书》、《梁书》，是汉以来的旧国。是印欧族之深入东亚而与乌拉尔阿尔泰族、印度支那族为伍者。因之文化自上古就受着周围诸民族的影响，也不是稀奇事。这里所讨论的必栗原语，虽不敢确断，也如簸逻回一样追溯上去，可能在古土耳其语中有其类似之词。自非龟兹语，却也是龟兹的外来语里有其原语。这样假定，最为妥当。

筚篥这乐器是有打合簧（复簧）的，与中国汉时所知的胡笳为同系，分明起源于西方。因之也说不定龟兹是很早就有了的。但是考虑其传入中国内地的时期，无论怎样，不能解释为在六朝以前的事情。不独根据今日没有何承天《纂文》（佚文）以前的文献可证。可是龟兹乐之有组织地传入中国内地，不能不从前秦吕光

西征以后算起的同一根据上，认为龟兹个别乐器之单独见知于中国内地，也在这个时代，亦不为过迟。吕光之征龟兹，是东晋太元七年(384)[1]——何承天其时才十几岁——《纂文》作为是宋元嘉初年写的，也过了四十多年了。因之，那时可知已有龟兹的音乐在江北可以听到，而必栗之名也多少已经知道的。

必栗的原语，可能就是个龟兹语，而且还是龟兹语里一个外来语。除了土耳其语以外，找不到相类似的。必有土耳其语 boru 的一个古形，改写成为适应于龟兹语规律的龟兹语词。当其龟兹语化之时，词头的 b 改变成了 p，而其音有如必栗的。从母音关系看 boru 或 buru 是不会直接产生出必栗原语的龟兹语来的。但是按龟兹语的拼音性质说来，作为外来语是可以有音如 pi-li(ri)的龟兹语词的。因此音译这龟兹语词时，并不是不可能配以必栗的字样。并且由其语言的分布情况来看，这龟兹语的必栗，不仅在龟兹一国，还通用于附近一带地方。因此，就能够以音乐特别出名的龟兹为代表，而产生了筚篥的龟兹起源之说。《纂文》说必栗为羌胡乐器，《通典》说筚篥出胡中，从当时的情势看来，是可以解释做从龟兹或东土耳其斯坦(新疆)传入中国内地的。

这个龟兹乐器之名，最初译音，是否就用必栗，不得而知。一名悲篥，或亦于译音同时含有若干汉字意义。唯后来忘却原义而专取汉字意义，谓其声音悲戚，故命名悲篥；则是误谬，不待烦言。同样的附会之说，也见于空候(箜篌)、批把(琵琶)等外来语为名称的乐器。当初译音，或写必栗，或写悲篥，也叫笳管。而字定于筚篥，当去周隋不甚古。史籍在《隋书》以前所不见，佛典亦在隋初阇那崛多译《佛本行集经》(开皇七年著手，十一年完

---

1 应为 382 年。

成)以前所不见。本来汉译佛典里出现乐器名时，翻译多取一般所知道的中国乐器之名，是为惯例。因之在周隋以前的译经里不见筚篥之名者，可知这乐器传入以后，为日尚浅。筚篥之名尚未普及于一般，而《隋书》里出现了筚篥字样。则是在那以前必已相当普及了，乃是周隋稍稍以前用下来的字样。

至于写为觱篥，乃是进入唐代以后的事。字见于《乐部》，而《御览》所引佚文〔27〕，不是《隋书·经籍志》所载的《乐部》之文。其中言及唐制。从这点看来，觱篥字样不能为溯自隋代的证据。除了《乐部》之外，则《六典》、《旧唐书》都写觱篥了。根据唐时的文献，或唐时的资料来写的，有着筚篥、觱篥两种写法，而国初就写做觱篥的却没有，大概是盛唐才作此写法的。唐译佛典里也是筚篥字早见，觱篥字后见〔28〕。由这种地方看来，《说文》的觱与筚篥是毫无关联的，只是唐人以古乐器名(的一部)与后世筚篥(的一部)名称相似而借用觱字来创为觱篥字而已。

原注

〔1〕 劳弗尔：《西藏民间的灵鸟占卜》(Bird Divination among the Tibetans)，第 89 页以下。

〔2〕 公贝尔(Gumbel)：《藏语类聚》(*Collection Tibetaine*)[1]，第 243 页——buré, ikhé buré(蒙古)。

〔3〕 《旧唐书》的文句，对于铜角和对于贝即蠡，显然是分开说的。说明铜角的话，到“形如牛角”而句断义尽；“贝(者)，蠡(螺)也”，是另起的句子。所以最后总结之句：“并吹之以节乐。”

---

1 原文作“Gumbel Collection Tibetaine”，未知为何，疑乃“*Œuvres d'art & de haute curiosité du Tibet*”（《西藏艺品奇珍》）一书。

贝蠡并非连文，却偶与 beri 之音相像而已。铜角与贝，分明是二物。“西戎”的“吹金”，自是指着出现在《通典》、《六典》以及《旧唐书》的高昌的铜角而言的。

〔4〕 研究突厥、回鹘碑文、古记录之书，有下列的多种；却只见汉语起源的一例而外，都没有谈到角的。

(1) 于哇(M. Cl. Huart)：《回鹘字突厥语的佛教故事两兄弟》[1] (Le conte bouddhique des deux frères en langue turque et en caractères ouïgours)，《亚细亚学报》(*Journal Asiatique*)，1914。

(2) 勒郭克(Le Coq)：《回鹘文摩尼教经典 Idiqut Shahri 的一残简》[2] (Ein manichäisch-uigurisches Fragment aus Idiqut-Shahri)，《科学研究院会报》[3] (*Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften*, 1908)。

(3) 又：《“Chuastuanift”，一摩尼教僧官的赎罪疏》[4] (*Chuastuanift, ein Sündenbekenntnis der manichäischen Auditores*), 1910。

(4) 又：《高昌的突厥文摩尼教典》(*Türkische Manichaika aus Chotscho*)；卷 I, 1912；卷 II, 1919；卷 III, 1922。

(5) 缪勒(F. W. K. Müller)：《回鹘文典》[5] (*Uigurica*)；卷 I, 1909；卷 II, 1911；卷 III, 1922。

(6) 又：《吐鲁番发现的两通赎罪书》(*Zwei Pfahlenschriften aus den Turfanfunden*), 1915。

(7) 伯希和：《Kalyāṇaṃkara 及 Pāpaṃkara 王朝的回鹘文史

1 应译“突厥语回鹘文二兄弟(王子)佛教故事”。
2 应译“亦都护城发见一回鹘文摩尼教残卷”。
3 应译“普鲁士科学院学报”。
4 应译“一摩尼教听者(信徒)忏悔词”。
5 应译“回鹘学”。

诗》[1]（*La version ouigoure de l'histoire des Princes Kalyāṇaṃkara et Pāpaṃkara*），1914年，《通报》。

（8）拉特洛夫[2]（Radloff）：《蒙古的突厥古碑文》（*Die alttürkischen Inschriften der Mongolei*），1894—1899。

（9）又：《古突厥文研究》（*Alttürkische Studien*），1909—1911。

（10）汤姆生（V. Thomsen）：《鄂尔浑古碑文》（Inscription de l'Orkhon），《芬兰回鹘学会纪要》（*Mémoires de la Société Finno-Ougrienne*），卷V，1896。

（11）又：《突厥文》[3]（Turcica），《芬兰回鹘学会纪要》[4]（*Mémoires de la Société Finno-Ougrienne*），卷XXXVII，1916。

（12）范贝利（A. Vámbéry）：《蒙古及西伯利亚的突厥文古碑释词》（Noten zu den alttürkischen Inschriften der Mongolei und Sibirens），《芬兰回鹘学会纪要》（*Mémoires de la Société Finno-Ougrienne*），卷XII，1899。

〔5〕 以下引用书的略符：

P. de C. ＝辜德伊（P. de Courteille）：《东土耳其语字典》（*Dictionnaire tur-coriental*），1870。

Kún＝拘诺斯（Kúnos）：《苏利曼的察合台—土耳其语字典》[5]（*Šejx Sulejman Efendi's Čagataj-Osmanisches Wörterbuch*），1902。

L. C. ＝勒郭克（Le Coq）：《吐鲁番的谚语格言》[6]（*Sprichwörten und Lieder aus der Gegend von Turfan*），1911。

---

1 应译“回鹘文版 kalyāṇaṃ kara（善）与 Pāpaṃkara（恶）二王子之故事”。
2 今通译拉德洛夫。
3 应译“芬兰—乌戈尔学会论文集”。
4 应译“突厥学”。
5 应译“Šejx Sulejman Efendi 编察合台-奥斯曼土耳其辞典”。
6 应译“吐鲁番地区谚谣”。

Radl. =拉特洛夫(Radloff)：《土耳其方言字典试稿》[1] (*Versuch eines Wörterbuches der Türk-Dialekte*), 1905—1911。

Rich. =利卡特逊(Richardson)：《波斯语英语字典》[2] (*A Dictionary, Persian, Arabic and English*), 1808。

Sh. =肖(R. B. Shaw)：《土耳其语简介》(*A Sketch of the Turki Language*), 卷 II, 1880。

Vámb. P. =范贝利(H. Vámbéry)：《土耳其鞑靼民族的原始文化》(*Die primitive Cultur des turko-tartarischen Volkes*), 1899。

Zenk. =琛克尔(Zenker)：《土耳其、阿拉伯、波斯语字典》(*Dictionnaire turc-arabe-persan*), 卷 I, 1862；卷 II, 1876。

〔6〕 Vámb. P. ，第 145 页——boru = Trompette(角)，本义芦或管。

〔7〕 بوری = loup = 狼；= 一种喇叭(espèce de clairon)(P. de C. ，第 168 页)；ćag.[3] büri = wolf = 狼(Vámb. P. ，第 202 页)；buri：kurd, kürk；buγ, kernaj, bir nevi lāb dir.—Wolf(狼), Pelz(皮), Trompete(角), eine Art Spiel = 一种艺术用具(Kún., 第 33 页)。《察合台语汇》Abuska[4] (A. Vámbéry, 1862, 第 35 页)但载 buri(büri) = farkas(匈牙利语：狼)。

〔8〕 ōöpi(𐰋𐰇𐰼𐰃[AT. 族]بوری[OT. Dsch. Chiv. Tskm. Tar.])[5] = der Wolf = 狼(Radl. ，卷 IV, 1698—1699 页)。

〔9〕 böri, böri = Wolf = 狼，勒郭克 (Le Coq)：《高昌的突厥文摩尼教典》(*Türkische Manichaika aus Chotscho*), 卷 I, 第 818 页；

---

1 应译“突厥方言辞典试编”。

2 应译“波斯、阿拉伯、英语辞典”。

3 此指察合台语。

4 应译“Abuska：察合台词典”。

5 “OT.”指 *A Sketch of the Turki Language as Spoken Eastern Turkistan* 一书；“Dsch.”指察合台语；“Chiv.”未详；“Tskm.”指土库曼语；“Tar.”指鞑靼方言。

卷 III, 11 页[börü])。

〔10〕 bori=a wolf=狼(Sh.第 48 页); uig.[1] bürü=Wolf=狼(Vámb. P.,第 202 页); bōrü(bṓrï)=Wolf=狼(L. C.,第 26—27 页;第 40—43 页); бöpi (бöpý[Uig. und östl. Dial.(回纥及东突厥方言)])=der Wolf=狼(拉特洛夫[Radloff]:《蒙古的突厥古碑文》[*Die alttürkischen Inschriften der Mongolei*],第 140 页)。

〔11〕 büre=farkas=Wolf=狼(S. Bálint Gábor, Kazáni-tatár szótár[喀山鞑靼粟格多][2],1876,第 167 页)。

〔12〕 Ōýpĭ(Kas.)[3] =der Wolf=狼(拉特洛夫[Radloff]:《蒙古的突厥古碑文》[*Die alttürkischen Inschriften der Mongolei*],第 140 页); бöpў (Kom.[4] Tar.,[鞑靼]Kir.,[吉尔吉斯])=бöpi (Radl.,卷 IV,第 1699 页)。

〔13〕 唐时突厥、回鹘等土耳其语族的古碑古记中很多 böri, büri 字,都是狼的意思,没有一个用作乐器意义的。拉特洛夫(Radloff):《蒙古的突厥古碑文》(*Die alttürkischen Inschriften der Mongolei*),1895,第 37、317、332 页;[5] 汤姆生:《鄂尔浑古碑文》(*Inscription de l'Orkon*),第 101 页;参看第 20、25 页;勒郭克(Le Coq):《高昌的突厥文摩尼教典》(*Turkische Manichaika aus Chotscho*,同上书)。

〔14〕 boru= Trompete(角),eigentl. Rohr(单簧管),Röhre(管)(Vámb. P.,第 145 页),BURU(BORU),BORY sbst. =Tuyau(筒),tube(管);(角笛),instrument(乐器),trompette(角)

---

1 指回鹘方言。
2 应译“喀山鞑靼词典”。
3 “Kas.”指喀山方言。
4 “Kom.”指库曼方言。
5 以及第 337 页未注出。

(Zenk. I, 第 217 页); boru = Trompete(角), eigentl. Rohr (单簧管), Röhre(管); бору (بورى) [Osm. krm.]) = die Röhre (管), die Trompete(角)(Radl. ,卷 IV, 第 1663 页)。

〔15〕 p. būrū = tromper(角), a hunting-horn = 猎用号角, 狩角, a canal (Rich. ,卷 I, 第 199 页); 参看 Rich. II, trumpet, pipe, Horn; p. būrī = a trompet(角), a hunting-horn(狩角)(Rich. ,卷 I, 第 199 页)。

〔16〕 高本汉:《汉字析音字典》附 b'i̯u。

〔17〕 同上书, 篥(Pua)——开头子音是 p, 和必栗一样, 而《宋史》换了拔字。拔则含 b 音(拔 b'ʷat)了。

〔18〕 虽则是唐时的事,《大唐西域记》(一)也说屈支国“管弦伎乐,特善于诸国”。

〔19〕 后周龟兹琵琶工苏祇婆传胡琵琶七调, 是唐俗乐二十八调的渊源, 参看林谦三:《隋唐燕乐调研究》, 第二、第三章。

〔20〕 艾德尔(Eitel):《中国佛教手册》(*Handbook of Chinese Buddhism*)。

〔21〕 汤姆生(Thomsen):《鄂尔浑古碑文》, 第 24 页——突厥语的语中语尾有 p 是普通的, 而语首有 p 者甚罕。但据鄂尔浑(Orkhon)碑文之例, 则部族名称里有 b 音开头的。不过这碑文多省略母音字, 汤姆生说这种样的 p 字, 前面省掉了 a 之故。要而言之, 突厥、回鹘语也是字头 p 是非常稀罕的, 看各家语汇可知。

〔22〕《新唐书 · 突厥传》、《回鹘传》里不少可汗有冠称毗伽(有“贤”字的意思)的。玄宗时的毗伽可汗默棘, 在厥特勤(Kul-teghin)碑的突厥文中, 明作苾伽可汗, 突厥文作 𐰋𐰃𐰠𐰏𐰀 𐰴𐰍𐰣, 其音 bilga qagan[1]。拉特洛夫(Radloff):《蒙古考古图录》(*Atlas der*

1 Radloff 书中拉丁转写为“Bilgä-Chagan”。

Altertümer der Mongolei)，1892；《蒙古的突厥古碑文》(*Die alttürkischen Inschrift der Mongolei*)；汤姆生：同上书；又，德宗时建设的回鹘碑作毗伽。由于这些碑文及《新唐书》的记载，分明苾、毗都是对译 bil 之音的。拉特洛夫(Radloff)：《古突厥碑文》(*Die alttürkischen Inschriften der Mongolei*)，第三分册，第 285 页引瓦西烈夫(W. P. Wassilieff)。

〔23〕　高本汉：《汉字析音字典》——突厥可汗名带苾、毗的很多，例如什钵苾(突利可汗)，俟利苾可汗，吐苾(颉利可汗)，乙毗钵罗肆叶护可汗，屈利俟毗可汗，俟毗可汗，乙毗咄陆可汗，乙毗射匮，阴山郡公苾颉力，契苾(《新唐书 · 突厥传》、《旧唐书 · 突厥传》。最后的契苾，希尔脱(Hirth)拟以 Kaibal(？)。——拉特洛夫(Radloff)：《古突厥碑文》(*Die alttürkischen Inschriften der Mongolei*)，第二续编(Zweite Folge)，第 133 页，但是没有发见突厥原语，难于确信；毗、苾之译 bil 或 bi 音，则征诸毗(苾)伽之例可知。

〔24〕　苾刍(bhikṣu)，毘首羯磨(Viśvakarman)，毘奈耶(Vinaya)。

〔25〕　勒维(S. Levi)：《库车语言，吐火罗 B 语》(Le "Tokharien B", langue de Koutcha)，《亚细亚学报》(*Journal Asiatique*)，1913；冯承钧译，伯希和、勒维：《吐火罗语考》。

〔26〕　从龟兹语汇看来，译梵语音时，甚多将浊音化为清音的。这倾向类似近代Piśāca语[1]，经丕歇尔(R. Pishel)及格利也逊(Grierson)指出，参看齐格(E. Sieg)与齐格令(W. Siegling)：《印度斯基泰语吐火罗语》(Tocharische, die Sprache der Indo-skythen)，《科学研究院会报》(*Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften*)，1908，第 293 页以下，丕歇尔(R. Pishel)

1　即毕舍遮语，或称鬼语。

记；勒维（S. Levi）：《伯希和吐火罗文书考》（Étude des documents Tokhariens de la Mission Pelliot）；梅伊叶[1]（A. Meillet）：《语言学研究》（*Remarques linguistiques*），（梅伊叶[A. Meillet]著，《亚细亚学报》（*Journal Asiatique*），1911，第450页；格利也逊（Grierson）：《吐火罗语的语源》（Étymologies tokhariennes），*Journal Asiatique*，1912，第340页。举一个梵文的龟兹语例，如 buddhadatta→putatatta。

〔27〕 《御览》（367，584）所引《乐部》，一部分内容与《隋书·音乐志》一致，似乎是隋制，但是说觱篥则云："唐以编入卤簿，名为笳管，用之雅乐，以为雅管"，确有后人所窜入之文。

〔28〕 《佛说陀罗尼集经》，高祖永徽四年阿地瞿多译（十二）——筚或作觱。《大乘金刚髻珠菩萨修行分经》，武后时菩提流志译——作筚，《苏婆呼童子请问经》，玄宗开元时输波迦罗译（下）——作觱。

结语

筚篥的起源，通说是汉代已经有了的，然而并无确实的根据，只是附会于《说文》"觱"字的解说中羌人乐器屠觱之误。一方面通过龟兹乐传入中国内地的时期和《纂文》所记，看出筚篥传自龟兹的传说有其可以产生的正当理由，再有筚篥这器之语言学上的特殊暗示，我所以主张这乐器，特别是器名之起源于龟兹。简言之，筚篥虽与胡笳同为远从西方东渐的打合簧气乐器，然比胡笳晚入中国内地，略当东晋初世；其初称为必栗或悲篥，将近周隋之际，称作筚篥，而入唐又有写作觱篥的。由这语词的音韵特征看来，不像直接从古土耳其语形的类语译来，大概是译

1 今通译梅耶。

自相当于土耳其系的一种龟兹语的汉字译音。一方面为之立证者，便是筚篥的龟兹起源传说。但是这乐器并非龟兹所独有，就为其通过龟兹乐而传于中国内地，所以生此传说，因之想象其器名为龟兹方言是极其自然的。至于这器名初作必栗、悲篥，后改筚篥，就牵合到《说文》的屠觱，混淆为一，又写作觱篥，竟以为就是汉时的古乐器；可是从音韵上，用字沿革上看来，两不相干，显非一物。可知打合簧气乐器虽汉时已有胡笳为之前驱，而筚篥则汉时所犹未知道的，是六朝才出现的。

筚篥的种类和沿革

筚篥传入中国内地的时期，我在其语源一篇里已经提到，应是苻秦将军吕光征龟兹时，不能远在此时以前。所以上溯其源，略当东晋之初。现在略述这乐器见于考古学资料的形象，唐宋时流行的种类，以及其后的情况。

从考古学遗物来考察这乐器的东渐之迹，可惜西域资料不算太多。中亚某地出土有陶俑，虽是粗糙之作，中有表现着吹竖笛的〔1〕。这些陶俑，与犍陀罗雕刻相接近，可能表现的是犍陀罗的有簧笛〔2〕。但是，作为筚篥，则太长大。其次，筚篥原居地龟兹遗址赫色勒附近发现的六朝后半期以至唐时的壁画中，所画的笛，都是横笛或箫，没有一管竖吹之笛。Ming-Öi 石窟 (Höhle der Statuen 一佛窟)顶画里的吹笛天人图〔3〕，[1]脸面和笛的角度上看来像是画的筚篥。此外再没有好例子了。中国内地却相反，后魏的大同石窟浮雕，分明刻着筚篥的有十二洞之多。唐俑，敦煌画〔4〕里，很多表现着这乐器的。木



图 134　筚篥　木头沟发现的壁画
（《西域考古图谱》）

1　“Ming-Öi 石窟”乃今克孜尔千佛洞。“Höhle der Statuen”则塑像群窟，即现行编号第 77 窟。

头沟发现的壁画(图 134)，唐画影响很浓厚。所画的筚篥连指孔都很清楚，可以算这时代的好图像之一〔5〕。

同是筚篥，有着种种类型。六朝末所知道的，有大筚篥、小筚篥、双筚篥、桃皮筚篥等。这是《隋书 · 音乐志》所揭载的，分别其所属乐部，如下表：

西凉乐——大筚篥，小筚篥；

龟兹乐——筚篥；

疏勒乐——筚篥；

安国乐——筚篥，双筚篥；

高丽乐——小筚篥，桃皮筚篥。

唐时高昌乐也用筚篥。此外《六典》、《通典》、《新旧唐书》所记，多少互有出入而大同小异。其中前人认为有问题的，《隋书》有“西凉乐大筚篥竖，小筚篥横”之语。然而按照下大，是并非不可理解的。以下列举唐宋时的种种筚篥，加以短解。

《通典》云：

筚篥本名悲篥，出于胡中，其声悲(或云儒者相传，胡人吹角以惊马，后乃以笳为首，竹为管)。

陈旸也照样说，并言及其形式。《乐书》云：

觱篥一名悲篥，一名笳管，羌胡龟兹之乐也。以竹为管，以芦为首，状类胡笳而九窍，所法者角音而已。其声悲栗，胡人吹之以惊中国马焉。(中略)至今鼓吹教坊用之，以为头管。(中略)然其大者九窍，以觱篥名之。小者六窍，以风管名之。六窍者犹不失乎中声，而九窍者，其失盖与太平管同矣(今教坊所用，上七空，后二空，以五凡工尺上一四六勾合十字谱其声)。

这乐器有九孔，具见于传存唐制的日本筚篥(图 132)。而《乐书》称六孔之小者为风管，是否对于所谓大筚篥的小筚篥，实有

可疑。日本之制，管长六寸(18 公分强)，决不能是大者。而有九孔，又不能以风管拟之。日本黑川真赖(十九世纪的学者)说："风管即小筚篥，而日本的筚篥，不合于小筚篥，乃是单称筚篥者。"〔6〕按，筚篥是总称。有大的，有小的，有双制的，还有冠漆字、冠银字的。而九孔的龟兹制，为此乐器的中枢。大筚篥、小筚篥——但西凉部者有考虑余地——皆为九孔。《乐书》的六孔风管，或偶记了宋时的新制。

大小筚篥的律差，据日本资料是四度。小者的最低音为 g′，则大者为 d′。唐时称为倍黄钟筚篥者，也是筚篥之类。《新唐书·南蛮传》言《南诏奏圣乐》：

南吕羽之宫，应古律黄钟为君之宫，乐用古黄钟方响一。(中略)倍黄钟觱篥……

这筚篥取于古律，则是以筒音为古律黄钟(c/♯c)的。然则古时还比日本筚篥(小者)的筒音低五度。

筚篥一名笳管，是牵合了同样有打合簧乐器的笳(胡笳)而产生的名称，唯《南史·阮孝绪传》里所见，乃由文字的关系上显然就是指笳而言，这里且不去深论。若《御览》引《乐部》中的笳管，则是指觱篥。

(觱篥)唐以编入卤部，名曰笳管；用之雅乐部，以为雅管。

管，本来另是一器名，这一下便与筚篥也有起关联来了。《玉海》里说宋代的笳管：

景祐二年九月四日诏：笳管以牙骨参用，染以红。

管是用牙骨的，与《乐书》所记对照起来是笳的统系。而由其有孔，则还是筚篥之类。《乐书》骨管牙管条云：

哀笳以羊骨为管而无孔。(中略)宋朝更以红象牙管，窍而吹之，其声与律隔八相吹，仍存羊骨旧制焉。

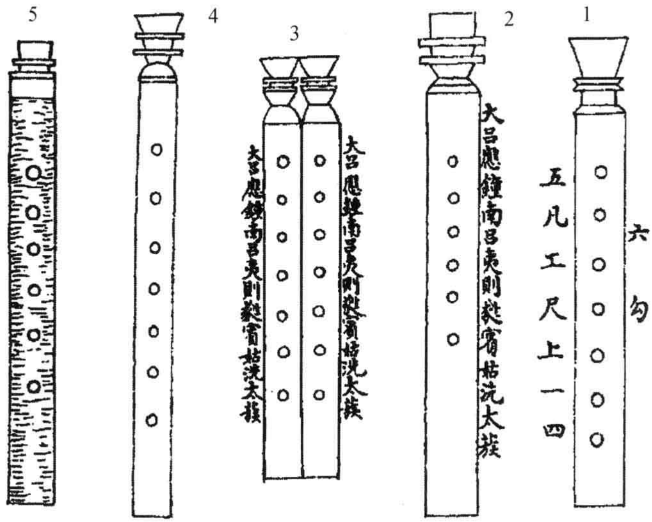


图 135 筚篥种种 〔1〕觱篥 〔2〕漆觱篥 〔3〕双觱篥
〔4〕银字觱篥 〔5〕桃皮觱篥 （《乐书》）

《乐书》的牙管图，画得不正确，像尺八的样子而无簧。南宋时又出现了三种筚篥。张炎《词源》云：

法曲则以倍四头管品之(即筚篥也)，其声清越。大曲则以倍六头管品之，其声流美。(中略)惟慢曲、引近则不同，名曰小唱，须得声字清圆。以哑筚篥合之，其音甚正。箫则弗及也。

倍六、倍四，大概有如大、小筚篥，有着音律关系。单称倍四者，出于《新唐书·礼乐志》俗乐条，杨荫浏氏拟之于晋荀勖十二笛中的黄钟笛〔7〕——其长度四倍姑洗，而《词源》所说，则是筚篥。不过以什么为基准而倍四倍六，不得了解。哑筚篥之制，也不明了。童斐氏将以上三者，倍四拟诸苏捺，倍六拟诸叽捺，哑筚篥拟为如头管之缺少�式增音器者〔8〕，王光祈氏于哑筚篥，也同童氏一样见解〔9〕。我对这，以为唐代的遗像里，固亦有稍稍近似后世唢呐形的，然皆明代始见知于中国。而唐制的筚篥，形

态都近似后之头管。《词源》里的三乐器，不应作瑣呐来论的。

关联着管，唐时有称为银字管或银字筚篥者。《新唐书 · 礼乐志》的银字，也许与此有关系。《志》云：

凡所谓俗乐者二十有八调，（中略）燕设用之。（中略）复有银字之名，中管之格，皆前代应律之器也。

又《乐府杂录》云：

德宗朝有尉迟青，官至将军。时青州有王麻奴者善此伎（觱篥也），河北推第一手，恃其艺，倨傲自负。（中略）不数月到京，访尉迟所居在常乐坊，乃侧近僦居，日夕加意吹之。尉迟每经其门，如不闻。麻奴不平，乃求谒见，阍者不纳。厚赂之，即引见青。青即席地令坐，因于高般涉调中吹《勒部羝》曲，曲终汗洽其背，尉迟领颐而已。谓曰：何必高般涉调也？即自取银字管于平般涉调吹之，麻奴涕泣愧谢……

这一段插话，说明着筚篥奏高般涉调，比奏般涉调还要难；而银字管适得其反。据《乐书》之图（图 135 之 4），前有七孔，有无后孔不明。银字的由来，无以为明证，当是筚篥的一种唐化品。宋初似在卤簿等乐中相当重视的。《宋史 · 乐志》云：

太平兴国中，选东西班习乐者，乐器独用银字觱篥、小笛、小笙，每骑从车驾而奏乐；或巡方，则夜奏于行宫殿廷。

唐人诗文里屡见的芦管，也是筚篥的一种别名。见于岑参、李益之诗。亦见《桂苑丛谈》所记。《丛谈》云：

咸通中，丞相姑臧公拜端揆日，自大梁移镇淮海。（中略）一日，公召陶（薛阳陶）同游，问及往日芦管之事。陶因献朱崖、陆鬯、元、白所撰歌一曲，公亦喜之。次出芦管，[1] 即于兹亭（赏心

---

1 此句乃出自《太平广记》。

亭）奏之。其管绝微，每于一觱栗管中常容三管也。声如天际自然而来，情思宽闲；公大佳赏之〔10〕。

这么说来，是甚细之管。或许用的是天生的细芦管？张祜诗也有“细芦僧管夜沉沉”〔11〕之句，与这插话若相呼应。宣宗称“音律特妙”，“善吹芦管”。（《文献通考》）

筚篥之类，此外还有太平管。《乐书》云：

太平管，形如跋膝而九窍，是黄钟一均。所异者，头如觱篥尔。唐天宝中史盛所作也。

又觱篥条下云：

六窍者犹不失乎中声，而九窍者其失盖与太平管同矣。

九孔合乎筚篥的孔数，大概只是音律稍有不同耳。至于似太平管的跋膝，《乐书》所图只是寻常的竖笛。

最后要讨论的是漆筚篥，双筚篥，桃皮筚篥这三品。先论漆筚篥，《乐书》云：

唐九部夷乐有漆觱篥。

又云：

婆罗门乐，与四夷同列。其乐用漆觱篥二，齐鼓一。[1]

九部乐中，大概主要用在天竺乐。《乐书》所图（图 135 之 2），据所注之律，则与双筚篥一样。前有七孔，比骠国的两头笛少一律。

双筚篥，《乐书》云：

胡部安国乐有双觱篥，《唐乐图》所传也。

安国乐之用筚篥，《隋书·音乐志》已有明文。《乐书》所图（图 135 之 3）盖模《唐乐图》的，同长同律的二管相并。据注记的音律，二管都与漆筚篥相同。构造或许不同，据郑玄说来，汉代

1　此段出自《旧唐书》。

也有外形类似的，《周礼 · 春官 · 小师》注云：

玄(郑玄)谓：管如篴而小，并两而吹之，今大予乐官有焉。

明朱载堉并此郑注与双觱篥为一而呼为双管，图示二打合簧管（《灵星小舞谱》），《周礼》的时代是不会有这样的乐器的。

桃皮筚篥，《隋书 · 音乐志》说是高丽乐所用，其制详于《通典》：

桃皮，东夷有卷桃皮，似筚篥也。

《觱篥格》(唐段成式撰)言之更详：

又有剥杨树皮卷成觱篥，以竹为管而吹之，亦有用桃皮者。

据此，则是卷杨皮或桃皮为芦管之用的筚篥。用桃皮的出名得早，所以有桃皮筚篥之称。《乐书》之图(图 135 之 5)与寻常的筚篥差不多，唯管有斜线，引人注目而已。《乐书》别画有桃皮管，是杵状的。关于此器，不由想起《旧唐书》里有两条：

今东夷有管木者，桃皮是也。

桃皮，卷之以为觱篥。

这两条都是说的桃皮，然而象是二物。《乐书》所以有二图，自是当然，而图与文却不一致。说的是并为一物的话：

桃皮，卷而吹之，古谓之管木，亦谓之桃皮筚篥。其声应箫笳，横吹之。南蛮、高丽之乐也。今鼓吹部其器亦存。

既明言横吹，当是不同寻常筚篥而是横吹的。《乐书》的记述，往往以二器为一物，亦复以一器为二物。其言这桃皮，亦似有混同二物之迹。一用于东夷之高丽，一用于“南蛮”。或其一是竖吹，而一是横吹的。横吹之文而可信，则与《隋书 · 音乐志》所说西凉“大筚篥竖”而“小筚篥横”有关联，亦未可知。二桃皮之一，就是小筚篥了。比较《隋书》的乐器来看，西凉与高丽较为接近。筚篥在前者有大筚篥、小筚篥；而后者则有小筚篥、桃皮筚篥。

两乐共通的是小筚篥。小筚篥分成横竖二种，不是不可能想象的。承接唐制的日本，现存有大小筚篥的古文献，并传存有小者的实物。所以或许西凉的横吹筚篥，倒正是与高丽的桃皮筚篥，在“横吹”这一点上有着关联。而高丽的小筚篥，却如西凉的大筚篥一样，是竖吹的，亦未始不可。近代论者多苦于《隋志》小筚篥之注，迷惑不得其解。这里发表我的私说以质高明。至于彻底的解决，则尚有待于将来。

《乐书》觱篥条下注着“今教坊所用，上七空，后二空；以五凡工尺上一四六勾合十字谱其声”。这是中国筚篥谱字的最古出典，不可轻视的。这十字谱是近代俗乐字谱的渊源，在日本传存的筚篥谱里，也通着一脉。这《乐书》所注的十字谱，和《辽史》记载的燕乐十字谱，以及比这些还早存在着的日本筚篥谱，是考查中国俗乐的起源及其年代的重要资料[12]。

筚篥十字谱	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六	五
日本筚篥谱	舌		五		工	凡	厶	六		四		一	丄	丅

以上列举的筚篥中，稍得明其音律的几种，列出对照表如下（表见下页）：

其次，再看一看元以后的制度。《元史·礼乐志》云：

燕乐之器，头管制，以竹为管，卷芦叶为首，七窍。

名称无异于宋，也称头管，而孔数减少了。明的头管，《明会典·大乐制度》云：

头管，以木为之，长六寸八分，九孔，前七后二，两末以牙管束，以芦为哨。

不用竹管而用乌木了。正式称呼叫头管，而民间并不完全废弃觱篥之称。《五杂组》云：

唐古律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南
唐正律			南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑
黄钟筚篥	林		南		应	黄	大	太		姑		蕤	林		南							
大筚篥			南		应		大	太	夹	姑		蕤		夷	南		应					
筚篥								舌 太		五 姑		工 蕤	凡 林	厶 夷	六 南		四 应		一 大	丄 太		丅 姑
漆筚篥								太		姑		蕤		夷	南		应		大			
双筚篥								太		姑		蕤		夷	南		应		大			
〔两头笛								太		姑		蕤	林	夷	南		应		大	太〕		
	c^1	$\sharp c^1$	d^1	$\sharp d^1$	e^1	f^1	$\sharp f^1$	g^1	$\sharp g^1$	a^1	$\sharp a^1$	h^1	c^2	$\sharp c^2$	d^2	$\sharp d^2$	e^2	f^2	$\sharp f^2$	g^2	$\sharp g^2$	a^2

今人间所用之乐，则觱篥也，笙也，箫也，筝也，钟鼓也。觱篥多南曲。

明制之传于朝鲜者，有唐筚篥(dangpillyul)〔13〕。《乐学轨范》(七)云：

按造唐筚篥之制，用年久黄竹为之。舌以海竹削皮为之。上勾两声出于一孔，故今废勾孔，只设八孔。第二孔在后。图注云："觱篥通长七寸九分，舌长二寸。"

日本在江户时代传入的明乐〔14〕乐器，也有称为觱篥而具八孔的。《魏氏乐器图》言其按指法云：

第一孔为南吕清，二为仲吕清，又为姑洗清，三为太簇，四为黄钟，五为应钟，六为南吕浊，七为林钟浊，背孔为林钟清，八孔悉按为仲吕浊。

明乐的黄钟，当时人说适当日本黄钟(ōshiki[a])，所以这种觱篥的律如下表：

○		七		六		五	四		三		二			背		一
仲		林		南		应	黄		太		姑	仲		林		南
d^1		e^1		$\sharp f^1$		$\sharp g^1$	a^1		h^1		$\sharp c^2$	d^2		e^2		$\sharp f^2$

清朝有八孔的大小头管，传至今日(《皇朝礼器图式》)。清代燕乐的瓦尔喀部所用觱篥(图 133)，外貌像琐哝(图 136)，仅有三孔，具上打簧(Aufschlagzunge)；为别一系统的乐器。

朝鲜近代以来所知的筚篥，除上述的唐觱篥之外，还有乡觱篥(hyangpillyul)，细觱篥(sepillyul)〔15〕。前一种，《乐学轨范》(七)云：

仿唐制而为之，八孔，第一孔在后。图注云："长短径围无定体。"

可知没有一定规格，随便造作的。其管细，用竹制的簧。后一种更细如其名。穿七孔，用竹簧，与上一种同。

在日本的沿革——奈良时代传唐乐，其中带有筚篥，是为肇始。正仓院文书里，《乐具欠失物注文》（天平神护二年［766］）云：

筚篥一只　付鱼主

篳是篥的别字。还有“筚篥头一口”的记载。《西大寺流记资财帐》（宝龟七年［780］）云：

大唐乐器，筚篥二口（一大一小），纳绿地罗缝物袋一口。

唐乐器：大筚篥六管，小筚篥六管，已上十二管，纳黄袷袋。

两条都有大小筚篥，而遗存后世的只是小筚篥。大筚篥见于《源氏物语》“末摘花”卷中，当源博雅的时代还有存者〔16〕，其后废绝。长存于后世的，只是《教训抄》所谓小筚篥，其长六寸〔17〕。因大筚篥早已绝迹，其制有疑问。《河海抄》有一尺八寸之说，不足信。近世小川守中根据《隋书·音乐志》的西凉“大筚篥竖，小筚篥横”和陈旸《乐书》之说，主张九孔者为大筚篥，也不足信。黑川真赖说大小筚篥之外，还有单叫筚篥的，今筚篥就是。这也是拘泥古记之论，难于信从。

明治十一年（1878），山井景顺根据《体源抄》里（1511—1512）记有注出筚篥谱字的笛谱，推测有比寻常筚篥低四度的大筚篥，求得筚篥长度六寸三分益一的八寸管和二寸四分的芦簧。试吹的结果，与横笛、笙很相和云〔18〕。这再造的大筚篥，是今日日本雅乐里往往用着的。

原注

〔1〕　亨勒（Hoernle）：《不列颠博物馆所藏中亚古物》（*British*

Collection of Antiquities from Central Asia)，图版 IX(4)、X(41)。

〔2〕 布尔吉斯(G. Burgess)：《印度古迹》(*The Ancient Monuments of India*)，图版 151(塔内楼梯[Steps of Stupa Staircase])；孚歇尔(Foucher)：《犍陀罗的希腊化佛教美术》(*L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*)，卷 I，图 133。

〔3〕 格林威德(Grünwedel)：《古佛寺》(*Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*)，图 213。

〔4〕 伯希和：《敦煌石窟》(*Les Grottes de Touen-Houang*)，图版 XXIV、LXXVIII、LXXXIV、XC、CXXIX、CXXX、CCXV、CCXIX；斯坦因(Stein)：《千佛洞》(*Thousand Buddhas*)，图版 I、IV、V、VI、LVIII、LIX；《敦煌壁画集》，图 48、49(唐)。

〔5〕 《西域考古图》绘画之部，13(唐宋间作云)。

〔6〕 黑川真赖：《大觱篥小觱篥考》，《黑川真赖全集》，卷五。

〔7〕 杨荫浏：《中国音乐史纲》，第 181 页。

〔8〕 童斐：《中乐寻源》(上)，第 29 页云："按觱篥，今尚有两种。大者俗呼苏捺，音宏亮，似即倍四头管也。较小者，俗呼叽捺，音清脆，似即倍六头管也。哑觱篥，盖即今之头管。其制以竹为管，而无箍式之增音器。软芦为哨，长寸余。音圆而和，下于笛而高于箫。"

〔9〕 王光祈：《中国音乐史》(上)，第 160 页云："哑筚篥则又为筚篥之无箍形筒子者。其音较弱，故谓之哑"。

〔10〕 亦出《太平广记》。

〔11〕 张祜：《听李简上人吹芦管诗》二首。

〔12〕 林谦三：《隋唐燕乐调研究》，第 89 页以下。

〔13〕 厄卡脱(A. Eckardt)：《朝鲜音乐》(*Koreanische Musik*)，第 40 页。

〔14〕 林谦三：《明乐八调》，《田边先生还历纪念东亚音乐论丛》；参看张虔译：《明乐八调研究》。

〔15〕 厄卡脱(Eckardt)：同上书，第40页。

〔16〕 《教训抄》(八)云："康保三年(966)之顷，良峰、行正吹大筚篥，博雅乡传之，其后绝了"。亦见于《续教训抄》、《体源抄》。

〔17〕 《教训抄》(八)云："当世所吹，小筚篥也。管长六寸，面有穴七，里穴二。"

〔18〕 山井景顺著有《大觱篥再兴概略辨》、《大觱篥抄》、《大筚篥之传》。此外还有《吹奏日记》之类。又有酷似这再兴乐器者，町田久成所得之九孔玉管，见《好古图》(六)。又金泽的印牧浅次郎藏画有《大觱篥图》的私记，今存。

琐嗦杂考

中国的琐嗦，出自波斯、阿拉伯的打合簧（复簧）乐器苏尔奈。琐嗦传于日本后，却称以葡萄牙语的讹音茶留米罗（charumera）。器和名各不同其所从受而融会为一，其中是有个理由的。这个远在筚篥之后才从西方传来的乐器，在中国经过分化、发展而成了今日中国民间的重要乐器的一系。这里我对这乐器的由传、名称以及日本的使用例，加以考察。

琐嗦的起源与传播

琐嗦这名字的音韵，就表示着是个外来的乐器。其传来时期，文献上不能上溯到明初以前。明朝的名称，有锁呐（《武备志》）、锁捺（《日本考》）、琐嗦（《三才图会》）。戚继光《纪效新书》的号笛也就是其中的一个。《武备志》云：

《纪效新书》曰：操令凡二十条。凡掌号笛，即是吹锁呐。

《三才图会》云：

琐嗦，其制如喇叭，七孔。首尾以铜为之，管则用木。不知起于何代，当军中之乐也。今民间多用之。

书中所绘（图 137 之右）和后世的差不多一个样。所说七孔，只是前七孔，落脱了“后一孔”句。后世的都是前七孔，后一孔的。清朝的名称：琐嗦（《律吕正义》前、后篇，《五体清文鉴》、《大清会典图》）锁哪，锁嗦（《钦定续文献通考》），苏尔奈（《大清会典图》、《皇朝礼器图式》）。这一些肖音字，均是同一原语或其

亲近语的音译。其原语出于波斯语 zournä(zurnā)。举其类语：10 世纪的阿拉伯音乐家阿尔 · 法拉皮(Al Farabi)已记为 sournay。据费洛多(G. A. Villoteau)说，这乐器的阿拉伯名为 zamr(图 138)。其最普通的名称是 zornä、zornâ、zournä、zournâ、dzournâ、sournâ、sournây、çournây 等等。然而阿拉伯人并没有把 zamr 和 zournâ、sournâ 当作同一乐器；古文献也有将 zamr 与 sournây 并列作为不同乐器的记载〔1〕。又据斐氏说，这乐器名有 zamr(埃及)、seme(波斯)、zourna(西亚、阿拉伯)；而中东地方称为 zamr 或 zamyr 的 oboe，波斯、阿拉伯的著作家也混同为 sourna 或 sournay。阿拉伯人有大小三种 zamr——zamr-el-kébyr(大)、zamr(中)、zamr-el-soghayr(小)——云〔2〕。这都是略当清朝中叶以及



图 136 琐嗦

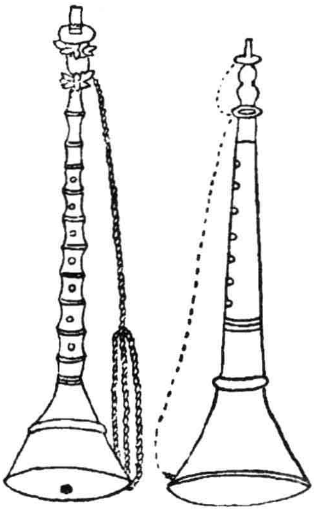


图 137 〔右〕琐嗦(《三才图会》)
〔左〕太平箫(《乐学轨范》)



图 138 zamr
(许洛色)

后半时期西亚、埃及地方瑣哷类的情形。现在阿拉伯人、埃及人也还用着 zamr(zammour, mizmar)[3]，西亚的阿拉伯人用着 zourna(sourna)[4]，波斯人用着 sornâ、zornâ (soúr-néi)之名[5]。这乐器本是发生在西亚的。随着回教的东渐而流布于中国、印度及其近邻地区，以及南海；有其类语散存[6]。

以上这许多乐器，大小形制多少有些不同，而具有与中国瑣哷血缘浓厚的诸特征——圆管形的管，下部为了增音而扩大，近吹口有挡住含簧口唇的圆盘，前后有指孔。尤其是，上部有圆盘的装置，奏者不能自由改变音色、音强，常易发尖锐的单调声音。这乐器适宜于用在野外的演奏，这一点是值得注意的。因此，自明以来，首先和喇叭、铜角、嗦罗等都采用为军中的吹器。末期则如《三才图会》所说，渐普及到民间。

清朝又出现若干新名。还有外邦新贡进的。列举起来，《律吕正义》里说：

金口角，旧名瑣哷，木管，本小末大，上下金口，加芦哨吹之。

《大清会典图》也有“金口角，铙歌大乐前部、大乐凯旋铙歌乐用”的，其长九寸八。同书又举出凯旋铙歌乐用的海笛：

如金口角而小，管六寸二。

这金口角、海笛，表示着这夷乐器的渐得汉名。其次贡献乐器，有《大清会典图》回部乐用的：

巴拉满，木管，上敛下哆，饰以铜形，如颐管而有底，开小孔以出音。管通长九寸四，七孔前出，一孔后出，管上加哨吹之，其长二寸七三。

又同书于粗缅甸乐用云：

聂兜姜，木管铜口，前七孔，后一孔，加芦哨于上，吹之。

聂聂兜姜形如金角而小，木管木口，管长八寸六。

这两笛和今日缅甸人呼为 hnè 的是同类。又于回部乐用条下云：

苏尔奈，一名琐哝，木管，两端饰铜，管长一尺四寸一四，上加芦哨吹之。九孔前出，后出一，左出一。

这里琐哝出现了个新译苏尔奈。

现代有唢呐、海笛（子）、苏捺、叽哪等称。大形的叫锁呐，小形的叫叽呐、凯笛、海笛。用于戏曲音乐。民间又讹称笛子、觱篥、喇叭等〔7〕。

在中国西藏地方，这乐器称以外来语的 surna，或称 harib。喇嘛寺院亦称以藏语 rgya gling。有八个指孔〔8〕。蒙古喇嘛称之为 bishigür，又以藏语 gling bu 称之〔9〕。越南人的 cái kèn，与中国琐哝同形，有七孔〔10〕。缅甸的 hnè 是清朝所知的聂兜姜、聂聂兜姜的后继者，有前七孔，后一孔〔11〕。泰国有 cha nai〔12〕。朝鲜于李朝时代传自中国，谓之太平箫。《乐学轨范》之所记载，详言弘治六年以前之制。这可以作为明制的最古实录（图 137 之左）。书云：

按造太平箫之制，用乌梅、山柚子、大枣、黄桑、黄杨等性刚之木为之，穿虚其中，外如竹节，上下端以铜为之。舌用蔓芦。凡八孔，第二孔在后。律法同乡觱篥。图注云："通长一尺五寸二分，木长九寸八分，铜八郎，长五寸，径四寸四分，自上端至第一孔三寸四分，每孔间一寸。自上端至后孔三寸八分，铜口长一寸，径一分弱，芦舌长六分。

完全与今日琐哝类的形态相同。今制是前六孔，后一孔，长约 35 厘米〔13〕。

明时传至琉球的，叫做唢呐，今日传存的是前七孔，后一孔〔14〕。

原注

〔1〕 费洛多(G. A. Villoteau)：《东方乐器的历史、技术及文学的记录》(Description historique, technique et littéraire des Instruments de Musique des orientaux)，《埃及的记录》(*Description de l'Égypte*)，卷 XIII，第 393 页以下。

〔2〕 斐氏(Fr. -J. Fétis)：《音乐通史》(*Histoire générale de la musique*)，卷 II，第 147 页以下；法末(H. G. Farmer)：《阿拉伯音乐史》(*A History of Arabian Music*)，第 210 页，作 zamr＝mizmar，surnā＝surnāy。

〔3〕 卢安内(J. Rouanet)："阿拉伯的音乐"(La musique arabe)，《全书历史编》，第 2792—2793 页。

〔4〕 "麻列卜的阿拉伯音乐"：(La musique arabe dans le Maghreb)，《全书历史编》，第 2921 页。

〔5〕 于哇(Cl. Huart)：《全书历史编》，第 3075 页。

〔6〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 55—58 页[1]；《乐器生命》，第 198 页以下。"Kegeloboe"。

〔7〕 摩尔：《中国乐器》，第 87—88 页，So na(锁呐)，第 88 页；chi na(叽呐，凯笛、笛子)。童斐：《中乐寻源》(上)，第 28—29 页。

〔8〕 法兰克(A. -H. Francke)："西藏的音乐"(*La musique au Tibet*)，《全书历史编》，第 3084—3085 页。

〔9〕 桥本光宝：《蒙古的喇嘛教》，第 289 页。

〔10〕 克诺斯布(G. Knosp)："印度支那音乐史"(Histoire de la musique dans l'Indo-Chine)，《全书历史编》，第 3109 页。

---

1 应为第 155 至 158 页。

〔11〕 又："缅甸"(La Birmanie)，《全书历史编》，第3095页；萨克斯：《印度、印尼乐器》，第159页[1]，图1、2(hnè)；又《缅阿乐器》(*Die Musikinstumente Birmas and Assams*)，第36—37页，图版17(63)。

〔12〕 坛龙·拉耶努拔：《暹罗的乐器》，第12页；图VII(2)。

〔13〕 厄卡脱(A. Eckardt)：·《朝鲜音乐》(*Koreanische Musik*)，第41页，其音列 c d ♯d f g ♯g ♯a c^1 d^1。

〔14〕 《夷人来朝记》中琉球乐器旗服图。据山内盛彬氏报告：《八列唢呐的音列》♯g a h ♯c^1 d^1 e^1 〔♯f^1〕 ♯g^1 a^1 | h^1 ♯c^2 d^2 |，〔〕表示不用的音。

传入日本

琐唻传入日本的时期是16世纪末(万历中期)以后。《日本考》(四)所收语音，"锁鎍　无"说明那时日本尚未知此乐器。一说这卷四有弘治初的记事，那时当然还没有传到日本。再后一个世纪，万历二十、二十一年，日本军队侵略朝鲜，从军战士得到了明朝、朝鲜军用琐呐的知识。然而到日本的实用这乐器，还经过了相当的年月。江户初期的儒者林罗山《长崎逸事》有庆长十五年(1610)阿妈港[2]船上吹嚽(唢字之误)呐的记事。这唢呐也并不是中国水手所吹奏的唢呐，乃是譬喻用的唢呐字，其实是说的一种"南蛮"(指西班牙、葡萄牙语)系的同类乐器 charmello。[3]由是也可知罗山对于唢呐，有着相当的知识。日本一部分人的稍稍

1 应为第157页。

2 即今澳门。

3 "指西班牙、葡萄牙语"为译者走眼，原文谓之"语指西班牙、葡萄牙"。兹"charmello"及后"charamella"、"chalmie"皆异写耳。今西班牙文作"caramillo"，葡萄牙文作"charamela"，法文作"chalemie"。

知道这乐器，是由于朝鲜、琉球使节的卤簿乐，以及长崎之浸润于中国习俗的结果。《和汉三才图会》（十八）以太平箫为唢呐、唢哪、嗩唥的代表名称，说明着这乐器的朝鲜名给与日本人以亲切感。书中云：

按朝鲜琉球人之行列，吹喇叭、铜角、太平箫等以前驱。

可是太平箫的和训作占米罗(chanmera)，却是上述的 charmello 讹音。自是此类乐器通称为占米罗或茶留米罗，以及于今日。这原由当另述。近松门左卫门《国性爷合战》（享保二年[1717]）里描写明式军乐，提到的占米罗，也是依从惯例以蛮名称的唢呐。也有冈岛冠山《唐话纂要》（享保三年）唢呐读 sōna 的例子。唢呐在长崎是特别普遍的，吉凶事以及年中行事都用到它，所以记述例很不少。《长崎行役日记》（明和四年[1767]）记有諏访神社祭礼的诸舞踊，奏唢呐合笛太鼓。《长崎岁时记》（宽政年间[1789—1801]）说吹奏唢呐的职业者：

此地吹唢呐(和训占米罗)的人，遇唐人葬送之事，随柩后吹此，故唐人年年出谢仪。吹奏这占米罗者，正月中以唢呐、小铜锣、片张太鼓(单面鼓)合奏，市中沿门乞钱云。他人不得随意吹着占米罗街上走。

《长崎名所图会稿本》也言及此事。

当安永—宽政时代(1772—1801)，叫卖朝鲜饴、唐人饴的行商手提占米罗乃至茶留米罗，又用之于百戏散乐的伴奏。《都名所图会》（安永九年[1780]）记四条河原的纳凉云：

猿狂言、犬相扑、曲马、曲枕、麒麟渡绳，如秋千一样，唢呐(和训茶留米罗)之声喧噪。

《嬉游笑览》（五）叙文政末(1830)的风俗云：

今轻业(百戏之一)的鸣物(乐器)所用铜角，又叫茶留米罗。

是当为茶芦哱啰的转讹。清俗铜角一名哱啰。

这后半是错误的。然而铜角，由铜喇叭的意思是指的有铜口的唢呐。茶留米罗这种日语训读法，不独用于唢呐，也用于啰叭，其例见于西川如见著：《长崎夜话》(享保四年[1719])。这种并不能责备古人记载的不正确，其实反映着往往存在的俗称之粗率浅陋。

江户末期有种与这茶留米罗不同的唢呐，与胡琴、月琴一起传来。为清乐(和训 shingaku，清朝俗乐的一派)的合奏乐器。但终于没有广泛普及。

茶留米罗名称的起因

茶留米罗的语源和沿革，早有新村出博士之说〔1〕，另外还有村上直二郎〔2〕、三浦舜三郎〔3〕、远藤宏〔4〕诸氏之说。新村说最尽其要，但是乐器的系统没有讲明白。村上说企图强合唢呐字音于茶留米罗的语音而误。三浦说则混淆二器，以为这乐器是“南蛮”(西班牙、葡萄牙)传来的；经过中国人的媒介而传的是唢呐，而由“南蛮”人直接传来是茶留米罗。远藤说是名称的变更，谓其初以唢呐之名传于中国，而后传于日本；当“南蛮”船航行东方时，中国也曾称之为茶留米罗，这是毫无根据之谈。

如上诸说的纷淆，皆由于中国系与“南蛮”系的二器差不多同时传入日本，没有好好考究其后的消长之故。这二系的乐器，源流上确有密切关系，却本来不是一物。日本自江户时以至今日所用的乐器，显然只是中国系的琐哷。“南蛮”系的遗制几乎不可得见。而这乐器从江户时代以来叫惯了茶留米罗，只是用江户初期流行语的“南蛮”名来称呼了琐呐，是其起源。这样看法，或许是正确的。胡弓——中国胡琴系乐器——牵合于葡萄牙语的

rabeca，就与此相似。

16世纪时，西班牙、葡萄牙人，频频航来东方。他们的charamella，是怎样的东西呢？这名词是与意大利的ciaramella，法国的chalumeau，chalmie，德国的Schalmei有关联的，指有簧的气乐器。其中chalumeau及ciaramella是像Klarinett[1]的单簧(上打簧)的；Schalmei是像oboe[2]的复簧(打合簧)的〔5〕。13到16世纪间，欧洲绘画中所见这类的乐器〔6〕，都是圆锥形而开口端作漏斗状的，和zournâ、sournây一样。这形体的特征遗存在后世的oboe里。而未经17世纪改良以前的Schalmei之属，簧下有托唇的圆盘，和sournây属的形态越加相似。因之，虽有人相信近世的复簧气乐器远肇自希腊的aulos，尤其是Phrygia的传统。[3]然从上述情况看来，无宁还是和阿拉伯系乐器的关联来得更亲近。早在第八世纪，随着回教的西渐，阿拉伯文化就移植到欧洲，乐器上也产生了提琴(violin)属、曼多林(mandolin)属的种类。那么，近世复簧气乐器的渊源，也应当往这一方面去寻求。尤其引人兴趣的是15世纪末的薄氏采利[4](S. Botticelli)派绘画中〔7〕，有画着的笛。几乎和保存着sournây古式的中国瑣唻完全同样，簧下有托唇的圆盘两层(图139)。据金斯基(G. Kinsky)说是Bomhart[5](Bombarde，Schalmei的低音乐器)。可知那时拉丁系诸国都存在着与瑣唻有血缘的气乐器了。

西班牙、葡萄牙的charamella，要不外乎Schalmei。在日本的charamella，最古文献有弘治三年(1557)一伴天连(Padre，神父，

---

1 即单簧管。
2 即双簧管。
3 “aulos”即阿夫洛斯管。“Phrygia”即弗里吉亚，在今土耳其。
4 今通译波提切利。
5 即奔哈特管，双簧木管乐器。



图 139　意大利古画（15 世纪末）里的 Bomhart（金斯基）

往时基督教传教会的教士）发出的书简。信里说：

在平户（Hirado）举行了歌唱弥撒的行列。葡萄牙人飨宴了当地领主和所有的基督教徒。（中略）吹笛及 charamella 的都一路……（村上直二郎译《耶稣会年报》）

charamella 是在 16 世纪后半已经先于琐哝传入日本了的。稍晚一点，天正 18 年（1590）访问罗马的日本少年使节团带回来给丰臣秀吉看的乐器里就有其同类[8]。总之，当这前后，一时用过 charamella 是可以相信的。

至少那时“南蛮”人（西班牙、葡萄牙人）靠船、殖民的地方，有 charamella 的传播。所以立原翠轩《吕宋觉书》——宽文十一年（1671），记川渊某的见闻——里的吕宋（今菲律宾）茶留米罗，林罗山《长崎逸事》里的阿妈港嚸呐，也许都是 charamella。

charamella 与琐呐，16、17 世纪中由两路分别传入日本。这东西两乐器，虽照上文的考察而知其同归于一源；然其时二者之间的关系，由于东西音乐系统的根本差异，以及彼此风俗趣味的种种不同，不难想见其材质、形态、音律等等，都有着相当的差别。而同时并见这两路乐器的日本人，也不会苦于无可辨别的。乃尽举今日所有的资料，葡萄牙传来的是早已形影俱无了。江户时代所通用的，全不外乎中国系的琐哝。无论朝鲜、琉球人行列中所用，或长崎为唐人丧葬所吹，全都只是中国系的琐哝。不待证以长崎祭礼之今犹绵存着传统而自明。间或亦有适应世风而造

作异国色彩颇浓的形体，而终无改其东洋风格。然则又何以呼此中国系乐器以占米罗乃至茶留米罗呢？看来，charamella 的实际传来在先，遂于后传的同类乐器瑣嗪，亦以当年流行而已归废绝的器名呼之而已。所以汉字写来是唢呐，是太平箫，而惯习成风，呼之犹以占米罗（茶留米罗）之称，未脱故癖耳。至少日本人虽呼为占米罗，而在中国人、朝鲜人则仍是瑣嗪，仍是太平箫。

原注

〔1〕 新村出：《南蛮更纱》，“茶留米罗”。

〔2〕 据三浦舜三郎所引说，见注 3。

〔3〕 三浦舜三郎：《本邦洋乐变迁史》，第 23—24 页。

〔4〕 远藤宏：《茶留米罗考》，《音乐》，卷 XV，1935。

〔5〕 斐氏：《音乐通史》，卷 V，第 187 页；萨克斯：《实用乐器名汇》(*Real-Lexikon der Musikinstrumente*)。唯 17 世纪法国用 chalumeau 与 Schalmei 为同义语。M · 米玛特：“单簧管”，《全书乐器编》，第 1545 页。

〔6〕 金斯基(G. Kinsky)：《图像里的音乐史》(*Geschichte der Musik in Bildern*)，第 42 页，图 1；第 46 页，图 2、8；第 51 页，图 1；第 62 页，图 2；第 63 页，图 1；第 64 页，图 3；第 67 页，图 3；第 80 页，图 1—3；第 92 页，图 4 等。

〔7〕 又第 67 页，图 3；1480 时代的画。

〔8〕 关卫：《西域南蛮美术东渐史》，第 28、291—292 页。这乐器中有 cimbalo、harpeleute、ribeca，少年们都能吹奏云。

迄于卖饴者手拿的茶留米罗

江户时代(1603—1867)的街头叫卖之风，仅保其余命，以迄于今日。其中最令人兴怀古之思者，吹茶留米罗(charumera，瑣

唻的日本名）卖饴糖的饴细工屋（amezaikuya，吹糖人糖马的行商）。他们用麦秆或细竹管一头搅上一团饴糖，一头吹气，使其膨大，复巧能随意捏成各种鱼虫鸟兽之形，卖给幼童，以为营生。所吹茶留米罗的曲调，固曾哄动一时，虽则是落后的艺术，亦颇动人梦幻。徒以世风剧变，今日几已音消影灭了。然而多数少年时代惯听过来的成年人，脑里还深留有那笛音。

明治年间（1868—1912）的风俗资料，虽有若干异例；而吹茶留米罗的，主要就是这种饴细工屋。过去在路旁所见，我记得大概都就是这个。江户时代，本来叫卖朝鲜饴、唐人饴的行商，都手执此器。安永（1772—1781）时的川柳（讽刺小诗）有：

唐（morokoshi）音唐曲卖饴坊[1]（amenbō）

这唐——指中国、朝鲜——音唐曲，足使人联想到茶留米罗之声。山东京传《四时交加》（宽政十年[1798]）的春之部，画有头戴唐人帽，挑担卖饴的行商，左手拿着茶留米罗（图140）；正是个唐音唐曲的卖饴坊。图中人头戴的帽子，《嬉游笑览》（文政十三年，[1830]）卷二里说：



图140　江户时代卖饴行商（《四时交加》）

如今唐人拍子的笠，本是卖饴人仿效朝鲜人的打扮。

这帽子早已见于享保年间（1716—1736）的《绘双六》（e-sugoroku），画的卖饴人就戴着类似的帽子（北村信节《筠庭杂考》）。又石冢丰芥子《近世商

1　兹钱氏误作短音译为饴坊者，实乃水黾。当训“饴棒”，棒状糖饴也。

卖尽狂歌合》(嘉永五年[1852])三郎饴的注云：

往时作唐人打扮，吹茶留米罗，挑担行商，今山手(江户北边高地)一带亦有之。

此书在狂歌四番里，还有着安南(annan)、昆南(konnan)饴的插画；画的是个唐人打扮而打着柄鼓的卖饴人。其饴槽背后的乐器，作为茶留米罗其实太大。乍看像是个铜角，当是画得大了。《嬉游笑览》(十一)云：

卖饴者吹笛，和汉所同，汉土于古有之。诗《有瞽篇》笺云："箫，编竹管，如今卖饴饧者所吹"。又《周礼》"小师掌教箫"之注亦同。此土则古所未闻(三官饴者，来自明之行商云)。吹笛盖学彼国者。

这种卖饴人的笛，就是茶留米罗。要之，大凡卖唐人饴、朝鲜饴的行商，都这么打扮，吹着茶留米罗。徘徊街上，以幼童为对象来渡世。

此外，往时还有一种卖饴的行商，叫做卖下饴的，以饴换人旧烟袋之类，称为取换(替)平(tokkebei)[1]，作种种的打扮。《嬉游笑览》云：

卖饴糖食、诸药之行商，自古作种种机变呼卖，故生意兴盛，多不胜枚举。

这种卖饴者，或亦打鼓，或击钲鼓，以招徕顾客。《绘本御伽品镜》(享保十五年[1730])画有浪华(今大阪)天满地区的两个卖饴人。手拿缔太鼓，一边用桴打鼓，一边歌唱。上述的《近世商卖尽狂歌合》里也有



图 141　卖饴行商的茶留米罗

取替平的图，画着卖饴者在打钲鼓（syōko）。锹形蕙斋的《近世职人画卷》（东京国立博物馆藏），也画着卖饴人（？）在打两面云锣。

那么，饴细工屋的吹茶留米罗，起于何时呢？饴细工这技艺，宽政年间（1789—1801）发达至于成为一种曲艺。所谓“饴的曲吹”的一种见世物（misemono，供众观览的玩意）[2]。而这饴细工与茶留米罗，却本来并不相干的。不知几时从唐人饴的行商手中夺了过来，造成这样一种直至近年还偶能见之于街头的习俗。《守贞漫稿》里细说这饴细工的制作状况，却不提及茶留米罗，不知这是什么缘故。

明治中期最典型的饴细工屋（吹饴屋）风俗，《风俗画报》三十七（明治二十五年[1892]）有雪佳所画京都行商人之图。其中的饴细工屋就站在担旁吹茶留米罗来招呼着幼童。其三百九十四期载有明治末年东京市所见饴细工屋的照片，就不吹茶留米罗而打钲鼓了。

至于近年，再也听不到那种略带哀愁的笛音，一声半句那种朴素的短曲了；不由地追怀无限。这种心情，或者不能免于既亡偏觉美乎？

原注

〔1〕 取替平（tokkebei）是日本一方言，意思是“交换”或“交换罢”。据《嬉游笑览》（十一），正德年间（1711—1716）江户市上始行，一旦衰废，宝历三年（1753）又兴，九年极盛，但未确云。

〔2〕 朝仓梦声：《见世物研究》，第 113 页。宽政三年（1791），大阪道顿堀有饴曲吹，流行到文政（1818—1830）之末，《近世商卖尽狂歌合》，山东京传《五人切西瓜斩卖》里都画有图。

附 论

日本所知道的律用乐器

这里有一种乐器，并不用来演奏乐曲，却专作指示音律高度的标准，或供音律研究之用的工具。例如所谓十二律，所谓律准。据我的意见，这种乐器，宜乎称为“律具”。中国对于律吕之学，精密达乎其极。古来专书之多，至于脱离了实用而化为案头的乐论。现在且不谈那个，只类聚起日本古来所传的这种律具——从仅传其名称的，以至于曾经用之于实际的——来谈一谈。

一、律管 律管传于日本的最初记录，见《续日本纪》：

天平七年(735)入唐留学生从八位上下道朝臣真备献《唐礼》一百三十卷，《大衍历经》一卷，《大衍历立成》十三卷，《测影铁尺》一枚，《铜律管》一部，《铁如方响写律管声》十二条，《乐书要录》十卷。

在这以前，养老元年(717)，吉备真备留学入唐，逗留了十多年，至是归国。留学期间，正当唐玄宗开元中，所以带回的音律用具也罢，测影铁尺也罢，一定都是开元年间正用着的。那时所用的铁尺原是后周时采用故尚书苏绰(546卒)所制定的，唐时重复采用为小尺。小尺的黄钟之音为 f^1 / ♯ f_1，则真备所带回来的铜律管是怎样的东西，也自可以推察而知了。唐时有铜律，肇自唐初的张文收所铸造。《新唐书 · 礼乐志》云：

文收既定乐，复铸铜律三百六十，铜斛二，(中略)秤尺一。

这铜律的消息，《通典》云：

开元十七年，将考宗庙乐，有司请出之；敕惟以铜律付太常，而亡其九管。今正声有铜律三百五十六，铜斛二，铜秤二，铜瓯十四。(中略)一斛一秤，是文收总章年所造。

中国在汉代，已经知道于竹、玉之外，用铜来制造律管〔1〕。那是因为认识到铜质之适宜于制造度量衡，所以律管也宜用铜来造〔2〕。汉以后，就相继用铜，其事往往散见于史籍。晋初，调查了御府收藏的前代铜竹律二十五具〔3〕，荀勖、刘恭则按古尺铸造了铜律吕〔4〕。

真备带了铜律回来，可知盛唐时代，还是用着铜律的。稍后于此，僧永忠也由唐带来律管。《元亨释书》(十六)云：

释永忠，京兆人，秋篠氏。宝龟(770 建元)之初，入唐留学。延历之季(806 改元弘仁)，随使归。涉经论，解音律。(中略)弘仁夭年(816)四月七，岁七十四。遗表上唐所得《律吕旋宫图》各二卷，律管十二枚，埙一枚。

然而，日本的国情，看来不大感到作律而用之于实际的必要，律管的记录，嗣后中绝甚久。《乐家录》据某记所说，谓宫中清凉殿上安置有橱子，其中在琵琶与笛笤之间，摆着有十二律〔5〕，这也是相当后世之事。

日本一向不曾有需要像中国那么频繁地改制律尺。对于唐代传来的大小尺，重视其中的大尺。这就是至今使用的所谓曲尺——今制合 33 分米——的源头。小尺的使用，早已忘却了，也不知道用小尺来造律，后世都从曲尺即大尺来推算音律。还许是历代音乐家有不借律管而以笙、横笛来代用的惯习，也助长了轻视律管的风气。间亦有人学了中国典籍而讨论用律管候气的，都

止于纸上谈兵[6]。直到室町时代(1338—1573)，声明(佛教音乐)的专家中，才陆续有人作小形的律管。现存的有恩德院诠艺在应永二十一年(1414)之所作。其他当有若干，但据古书而知其存在而已[7]。这些律管全都以截取曲尺的约半律。十二管为一组，用绦带相连结。用最长一管的音律和名而以某某切——例如壹越切、平调切——命其称。当时民间，盲人的琵琶法师之辈所爱用的，就是这类的律管。《七十一番职人歌合》里有很好的插图[8]。

再到了江户时代，儒学勃兴，律学亦盛。遂不以案头理论为满足，有进而截律管为实验者。就中，求晋前尺的实长，从宋蔡元定之法，试造正律十二管、变律六管之十八律的，有藤元成的律管——元禄八年(1695)制——犹存于今[9]。再近的，有明治十六年(1883)山井景顺以古竹截成，称为古律十二律。其黄钟为c^1，略比现行日本十二律低二均[10]。

二、铁律板　上述见于《续日本纪》的，吉备真备从唐携归的物品中，有“铁如方响写律管声十二条”云者，大概是方响板样的铁制板，造成打音合于律管声的高度的。方响是十六枚为一具，中有清律；此则止有十二正律之数。

三、图钟　京都市大通寺，一名遍照心院，藏有一律具(图142)，相传是恩德院诠艺所造的平调板。有元和三年(1617)该院诠誉送入遍照心院的《寄附状》，《状》云：

(前略)兼又平调钟之模者，后花园御宇(1429—1465)奏之于禁

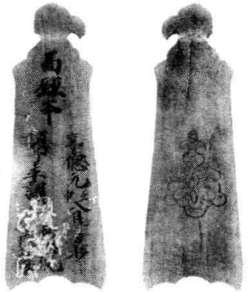


图142　平调板(《东寺名宝集》)

里，模金于木。金木虽异，音律相协，故达上闻，依有睿感。是亦为灵宝。

这平调板是上引文中所谓模金以木，用木板来写出平调(e)之音的。板形也做得轮廓有点像钟。据《体源抄》说，原有中国传来的钟，丰原龙秋根据这钟而作成图竹。约一世纪后，恩德院诠艺移之于木云〔11〕。由于打得出平调(e)之音，所以俗称平调板。本来应该照板背的墨书，称为图钟木或图钟的。长16.4分米，幅5.8分米，厚0.75分米。板的一面，中腹描有花纹；另一面，有如下的墨笔字：

享德元年壬申八月十日移之

图钟本　　调子平调恩德院住持诠艺

板的木质不详，或云“木理如桧，而坚且重”（《集古十种》）；或云“不知何木，疑漆木乎”（《北窗琐谈》）。至其音律，浅利检校说是比平调(e)还稍高，恐古时头部未缺损，当是平调云（《秦山集》[二十一]）。今用所附属的竹柄桴击之，当其中央有花纹的部分，听得出是平调；而上方部分，则听到下无(#f)音。这是吉田恒三氏告诉我的。

四、一竹,二竹　室町时代的关于声明的书里，往往载有三孔、四孔、五孔乃至十孔的笛状示意图；注着音律。例如：《音律口传》〔12〕、《声律秘要抄》〔13〕及《鱼山蛋芥集》〔14〕等天正本以后者(图143)。《声律秘要抄》里有：

问：一竹十二律如何？

答：于三穴与舌，有四音。四音合具三音。故三四十二律也。

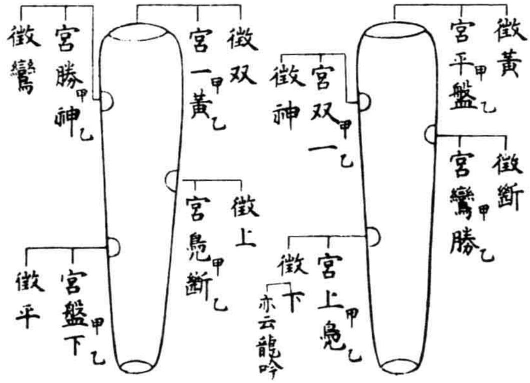


图 143　一竹图(《鱼山蛩芥集》)

记着由胜绝(f)、凫钟(＃g)、盘涉(h)三穴与管端壹越(d)的音律辨定十二律的方法。

问：以四音可知十二律样如何?

答：一(一越)之乙，宫反生黄(黄钟)。一之宫，徵反生双(双调)。次，钟(胜绝)之乙，宫反生神(神仙)。胜之宫，徵反生鸾(鸾镜)。(下略)。

据此，知道一(d)、胜(f)、凫(＃g)、盘(h)基本四律，便能以甲乙关系——相生关系——而知 g←d→a，＃a←f→c，＃c←＃g→＃d，e←h→＃f；而十二律悉现于胸中，以资演奏声明时之用。书中还举有一说：或以平(e)、双(g)、鸾(＃a)、上(＃c)，或以断(＃d)、下(＃f)、黄(a)、神(c)为四律。其实是从哪一个音律，都可以引出十二律来的。但是这笛状的构造，甚不明了。唯《声律秘要抄》里有三穴与舌的话，或者是用簧的笛。

又，《鱼山蛩芥集》还另有个全体高二均的一竹——注着平、双、鸾、上的四律。《音律口传》，声律秘要抄于此等一组，特称为二竹(图 144)。但是此二书所图的二竹，也一种是四穴的，一种

是五穴的。注记也似乎有误，往往有不可得解之点。

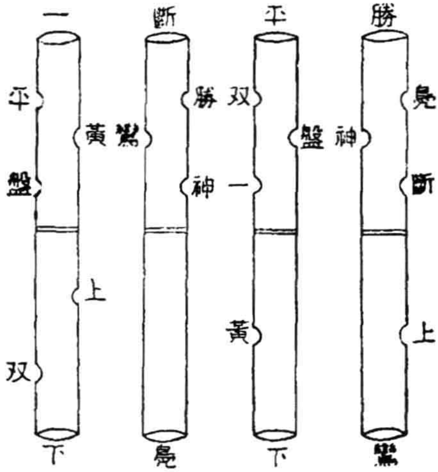


图 144　二竹图(《音律口传》)

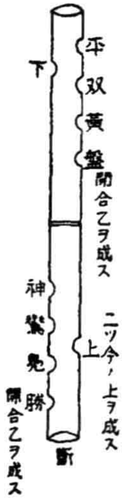


图 145　一竹十二调子图
(《音律口传》)

此外，二书都图有十穴之管，而题曰一竹十二调子。并上下口共为十二穴，记有十二律名(图 145)。苦于不得了解其真义。

要之，这种律具，是由一管数穴之音，能于心中掌握十二律之音的，其名为一竹；有时亦二管为一组，而称为二竹。其具体知识，当难得到。



图 146　四穴

五、四穴　乃是长约 7.5 分米，空径约 1.2 分米，一端封闭的小管。管侧有四孔[15]，故有此名(图 146)。因用法而一器可为体鸣乐器，亦可为气鸣乐器的。《乐家录》(三十三)云：

四穴，用节为底，以爪弹底，四穴互开闭，听律者也。一说吹之以听律，是亦非无

据。旧记有铭曰："一管四孔，一岁四时，恰如造口，以息相吹"。以是见之，则其吹之以听律说，亦其来尚矣。

这样，一说用指开闭四孔而爪弹；一说从开口一端吹气。一般支持前说〔16〕。《乐家录》里还说有一越切、断金切、平调切三种四穴，并详述有其指法。又说四穴普通相信具备十二律，其实止有十一律云。

六、图竹，调子竹，调子笛（律管） 律具之应用笙管原理者，乃今日本雅乐还在用着的图竹（图147）。一名调子竹、调子笛，又称为律管。唯管无屏上，截管之长适应于簧的振动，簧不涂布青石，且簧面无衡；则是其异乎律管之点。用法以有簧的一端向下，从上端的口里吸气使鸣。一般以一致于日本十二律的十二管为一组，也有以五调子——壹越、平调、双调、黄钟、盘涉——为一组的〔17〕。又，和风十二律管，是用纽绪联成一起的。图竹则和中国律管一样，以一管独立为原则。唯小形的图竹，也有编为一联的〔18〕。

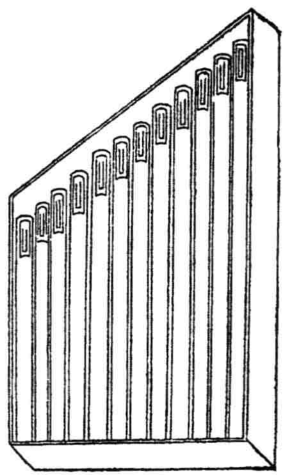


图147　黑田家藏调子竹图（《集古十种》）

图竹的起源未详。《乐家录》说大概是日本的制作。图竹之名，早见于《体源抄》，说是丰原龙秋根据中国渡来的钟而作图竹，有如上述。不过这图竹是否与后世的形制相一致？不可得而明矣。

江户时代（1603—1867）的俗乐，所用律具叫调子笛。根据的原理和图竹一样，但以管的排列顺序而称几本。以本数代律名，

是为惯例。

七、一竹(乙) 这里所说的一竹，完全与上述的一竹异其制。据《乐家录说》，是元和年间(1615—1624)尾张藩的泽卫景所设计的十二穴簧管[19]。唯云呼气则鸣而吸气不鸣的。所以不是像笙的通打簧(Durchschlagzunge)，乃是有上打簧的乐器。可以认为一种原始性的harmonica[1]。奏者大概是向所要的律孔里吹气，内部的簧振动，而气从同一室内的别一簧间出至管外的。这别一簧，恐怕还有别的装置，使其反对侧受到气流也不鸣动的。

八、调子板 《集古十种》里图有严岛神社所藏调子板十二枚(图148)。材料是黄杨木的，形圆，径二寸，厚二分条(6×0.66公寸)，边上穿有十二孔，唯一越板用红丝系有6公寸长的铜钉。各板背面写有一至十二的数目字。边缘的十二孔与铜钉，像是操作上有什么关系的。使用法不明。

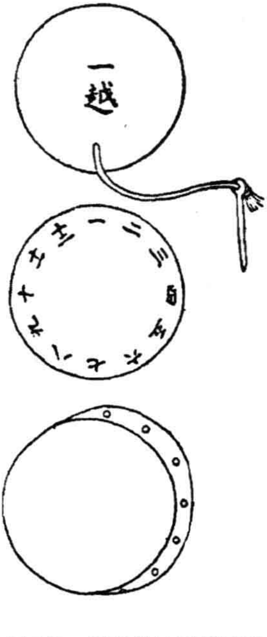


图148 严岛神社藏调子板(《集古十种》)

九、协律琴 江户末期有人根据虾夷琴(tonkori)造成一种律具，命名为协律琴，著为《旋宫图解》[20]，详述其用法。其形，头部模仿虾夷琴，体则似琴筝；样式奇异。长三尺六寸五分强，幅四寸，弦间二尺七寸，上面施有二十四徽。考案者立为二十五宫说，谓此器五弦作种种调

1 即口琴。

律，可用于雅俗及其他一切乐调，为其基本原理。然而大半都不适合于实际，堕于案上的游戏，可惜。

以上罗列了奈良时代（710—794）以来，日本所用的种种律具。其中有中国直传的如律管，也有稍稍加以改变的，也有别出匠心的。此外，与律学有关的是在平安末年，曾以筝、琵琶实验十二律的循环（《胡琴教录》）；法金刚院及四天王寺的梵钟合于黄钟调（a），而人们以为模范（《徒然草》）。这样的事，多有可举。然与乐器的本来用途，意义又不同；这里不再详述了。

原注

〔1〕　《汉书·律历志》云："如法为一寸则黄钟之长也。（中略）自黄钟始而左旋八八为伍，其法皆用铜。职在太乐，太常掌之。"

〔2〕　《汉书·律历志》云："凡律度量衡用铜者，名自名也（师古曰：取铜之名，以合于同也）。所以同天下、齐风俗也。铜为物之至精，不为燥湿寒暑变其节，不为风雨暴露改其形，介然有常，有似于士君子之行；是以用铜也。"

〔3〕　《宋书·律志》云："晋泰始十年，中书监荀勖、中书令张华，出御府铜竹律二十五具，部太乐郎刘秀等校试。其三具与杜夔及左延年律法同。其二十二具，视其铭题尺寸，是笛律也。"

〔4〕　《隋书·律历志》云："徐广、徐爰、王隐等《晋书》云：武帝泰始九年，中书监荀勖校太乐八音不和，始知为后汉至魏尺长于古四分有余。勖乃部著作郎刘恭依《周礼》制尺，所谓古尺也。依古尺更铸铜律吕，以调声韵，以尺量古器，与本铭尺寸无差。"

〔5〕　《乐家录》（三十三）安置十二律之法云："或记曰：清凉殿御厨子棚被置乐器，（中略）则上棚之左琵琶、右笛筥（此箱入置风

筀、筚篥、日本笛、横笛、高丽笛、笏拍子等也)，十二律者有(在)琵琶与笛筥之间(但宫音右方，上无调左方，吹口为先也)。或图此棚无律管，尚可质正焉。”

〔6〕 见《阿月问答》(镰仓中期集录声明僧阿月与西园寺实兼的音律问答之书)。

〔7〕 林谦三：《围绕恩德院的律管及其音律》，《雅乐界》，第43、44号，1956。

〔8〕 《七十一番职人歌合》，《群书类从》(五百三)，廿五号。

〔9〕 多久元旧藏。参看田边尚雄：《元禄年间的律管》，《东洋学艺杂志》。

〔10〕 这律管为羽冢启明所藏，火于1945年之灾。黄钟管有朱书“古律黄钟，日本笛师大神景顺”，应钟管有“明治□□年□月廿□□制□”。景顺家存有题为《古律管证》的添状(附件)二通，据此知为明治十六年四月廿一日所制。

〔11〕 《体源抄》(十下)图钟之移事云：“右图之本者，公方样御物也。《口传》云：去建武(1334—1336)天下兵乱之比，家家抄物已下，方方纷失之刻，本图失毕。仍龙秋朝臣，依御师范申沙汰之，则等持院殿(足利尊氏)御代，唐被仰处，钟之十二内平调，渡进之，軈被出之，龙秋图竹移之，为之本图钟者，被纳御仓之。然恩德音律数奇间，以木移之，其音为平调，不思议次第也。仍里书如此。至于当年，予又传之移之，尤秘藏事也。永正十二历(1515)二月廿日书之。”[1]

1 这段文字，是后世白话窜成的汉文，不容易读，现在译解其概要如下：“此图所根据是官家之物，相传往年建武年间天下兵乱，各家书物多纷失，本图亦亡失了，因此龙秋师范陈上其事。于是足利将军向唐(中国)要了十二种的平调来，旋即交下，龙秋移之于图竹，而元来的图钟，收进了仓库。恩德院精于音律，以木移之。不过其音为平调，不解其故。因跋如此。”云云，最后几句，不译可解，兹不赘。——译注

〔12〕《音律口传》奥书(跋)云:"于时明应年中，玄弁法眼，此七卷当时寄进。恩德院第七世住诠判，永正十五年(1518)戊寅六月九日，出向坊以秘本写毕。祐运岁廿八。"

〔13〕《声律秘要抄》中书(内题)云:"宝藏二年(1450)九月廿五日于来迎院书之，性运。"

〔14〕参看大山公淳:《声明的历史及音律》，第214页以下。

〔15〕《乐家录》(三十三)云:"四穴制法:竹长二寸五分许截之，用节为底(不去皮，一说去皮，底外面宜平齐，又曰底薄能鸣)，定律毕后，就竹中自口边至于底之间，四分之作三穴，而上一二穴之中间作里穴。穴大各径一分许乎。穴名自上边算之，为上中下(一说为一三四)，里穴为甲(一说为二)。"

〔16〕沽朗:"沿革述略"(Notice historique)，《全书历史编》，第245页。

〔17〕《集古十种》所载尾张家藏调子竹，五管收于一函。

〔18〕《乐家录》(三十三)图竹之制法云:"(前略)(图竹者，不用如十二律编之也。)又顷年有怀中图竹者，管长良短(凡二寸许)，簧亦应之小也。此器如十二律，以丝编之也(但一通编之)。"

〔19〕《乐家录》(三十三)一竹之制篇云:"(前略)其大如四穴，而开十二穴，每穴里施簧吹之。但呼息鸣，吸息不鸣。其制法，管长五分之，每分开一次，一行各四穴，总三行作十二穴，而后三剖之，用薄板隔每穴之间而施簧(以漆贴之)。制毕，管口上下及十二穴皆以银饰之(俗云鵄目者也)，每穴记律吕，竹或黑漆，或为梨地。"

〔20〕《旋宫图解》，著者未详，中村清二博士藏本。

中唐时代骠国(缅甸)贡进的乐器及其音律

第8、9世纪的古代缅甸音乐，唯有通过中国人记录的《新唐节·南蛮传》中《骠传》所收资料，能够知道一些当时的音乐、乐曲、乐调、乐器、舞蹈而已。尤其是关于乐器，有和差不多同时代的爪哇婆罗浮屠(Borobudur)浮雕里所见乐器密切相关联的。这浮雕，对于《新唐书》的记录文献，不啻是绝好的古乐器图解。《骠传》所记，不但给我们以当时南方诸国音乐、乐器的知识，还包含着一些乐调、乐器音律，这在唐代音乐都有着重要的关系。这几点，在唐代音乐的研究上，也是不能忽视的。这意见，我曾在《隋唐燕乐调研究》[1]里，对于骠国乐调之律，骠国乐器之律，也约略叙述过。现在要来涉及全般，再加之以考察。

骠国及其音乐概要

唐时，统辖着今缅甸地方的蒲甘(Pagan)王国，中国人呼为骠，或作俕。这骠，合当是缅甸史料里的Pyu，其首都在伊洛瓦底(Irawadi)河畔的勃朗(Prome)〔1〕。骠有其独自的语言，这语言在十三世纪以前，碑文上还用着。骠和取而代之建了新王朝的缅甸族是完全不同的种族。其语言中含有印度西海岸一部分使用的文字，可以想象其与这一方面的文化交流。可是丧失其言语的同时，骠的末路，也就成了历史上的一个疑问。其在唐时，在“南

1 此书有郭沫若译本，商务印书馆1936年版。——译注

蛮”之中是个大国，威震后印度诸邦。婆罗、胆婆、阇婆等 18 国都是它的属国。

骠的地域，本在印度的东邻，所以从古沐惠于印度文化；佛教传入以来，为举国所笃信。唐德宗时，西川节度使韦皋，既经怀柔了南诏（今中国云南的白族），乘其余势，并试着怀柔了南诏以南的骠。他的谋策成功，骠就派王弟——或云王子[2]——舒难陀为使节，跟着韦皋远来成都朝贡。其时贡进昆仑人的乐工三十五人，及乐曲十二种于唐廷。时在贞元十八年（1156）[3] 或云十七年[4]。韦皋将贡进的乐曲写成谱，以其舞蹈、乐器的新奇，图而献之云。今《新唐节 · 骠传》所载详细无比的记录，当可断其根据那时所作的《献纳图记》，或其时编纂的《实录》的。

且说，《新唐书》对骠乐器的记述，以及对于乐曲、乐律、舞蹈等等的记述，印证到中古印度及后印度诸国的音乐、乐器时，地方的特异色彩自当别论，骠的乐器、音乐里，地理关系上，能够见到印度文化滔滔东渐之迹。其乐器的种类、名称以及数量，多至八音十九种三十八事，有如右表：

	八音	器　名	数
体	金	铃　钹	4
		铁　板	2
皮	革	*三面鼓	2
		小　鼓	4
弦	丝	*大匏琴	2
		*独弦匏琴	1
		*小匏琴	2
		*鼍首筝	2
		凤首箜篌	2
		龙首琵琶	1
		云头琵琶	1
气	贝	螺　贝	4
	竹	*横　笛	2
		*两头笛	2
	匏	*大匏笙	2
		*小匏笙	2
	牙	*牙　笙	1
	角	*三角笙	1
		*两角笙	1

右表上注有 * 符号的是音律可

考的，占着全数的过半。用这些乐器所奏的音乐，《唐书》举有乐曲十二。据《唐书》的注记，很容易推知骠乐之所演奏以及其音乐的系统。

<table>
<tr><th colspan="2">唐　名</th><th>骠　　名</th><th>调</th></tr>
<tr><td>1</td><td>佛　印</td><td>没驮弥</td><td rowspan="7">黄钟商</td></tr>
<tr><td>2</td><td>赞娑罗花</td><td>咙莽第</td></tr>
<tr><td>3</td><td>白　鸽</td><td>答都美</td></tr>
<tr><td>4</td><td>白鹤游</td><td>苏曼底哩</td></tr>
<tr><td>5</td><td>斗羊胜</td><td>来　乃</td></tr>
<tr><td>6</td><td>龙首独琴</td><td>弥思弥</td></tr>
<tr><td>7</td><td>禅　定</td><td>掣览诗</td></tr>
<tr><td>8</td><td>甘庶王</td><td>遏思略</td><td rowspan="5">黄钟商
（伊越调）
林钟商
（小植调）</td></tr>
<tr><td>9</td><td>孔雀王</td><td>桃　台</td></tr>
<tr><td>10</td><td>野　鹅</td><td></td></tr>
<tr><td>11</td><td>宴　乐</td><td>咙聪网摩</td></tr>
<tr><td>12</td><td>涤　烦
（亦曰笙舞）</td><td>扈　那</td></tr>
</table>

* 伊越调＝越调　小植调＝小食调

上述歌曲的词，《唐书》里也有略解。其中如《佛印》、《禅定》、《甘庶王》等，分明是印度式，佛教式的。其余的，却象《唐会要》、《旧唐书》所评，不似见于佛教经论之词。倒还是土俗传说，或单是民谣之风。

然而全曲的乐调，不外乎唐时印度基本调的商调——用中国音乐用语来说——黄钟商（越调）或林钟商（小食调），是值得注目的。骠乐器中，调律明了的，有黄钟商的横笛，林钟商的小匏笙，黄钟林钟两均的两头笛，各种弦乐器都定弦应此来弹奏的。用着

这样适于演奏印度乐调的乐器，就可以想见骠的乐风，受有印度音乐的浓厚影响。

唐代印度，特别是南印度，重视商调。但看7世纪时代的七调（Rāga）碑刻之中，收着商调三、宫调二、徵调一、羽调一，便可知道，这骠乐的二调俱是商调。这也有着深长意义的。商调之中，黄钟商是黄钟均的商调，林钟商是林钟均的商调，二均的七声律就如下表（有•符号之律当商声，且为商调的调首音）：

七　声	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫
黄钟均	黄		•太		姑		蕤	林		南		应
林钟均	林		•南		应		大	太		姑		蕤

属于二商调的骠乐十二曲，是舞乐曲。由乐器群的伴奏，歌者唱歌词，而偶数的舞人合着节拍均齐对舞，如柘枝舞的样子〔5〕。

原注

〔1〕　伯希和：《两条途径》[1]（*Deux itinéraires de Chine en Inde*），第172—174页。

〔2〕　白居易《新乐府·骠国乐》云：“雍羌之子舒难陀，来献南音奉正朔。”又《翰林制诰》、《与骠国王雍羌书》亦作雍羌之男，是当从王子说。

〔3〕　《唐会要》、《旧唐书》说。

1　有冯承钧译名“交广印度两道考”。

〔4〕 《新唐书》、白氏《新乐府注》的说法。

〔5〕 《唐会要》云："每为曲皆齐声唱，各以两手十指齐开齐敛为赴节之状。一低一昂，未尝不相对，有类中国柘枝舞。"

骠国的乐器

I. 体鸣乐器

1. 铃钹　古印度的遗品中，往往见到侧面相击形似铜钹而异样的乐器。其在形态上、奏法上，都与铜钹有别。有长杯(goblet)状的，也有深钵状的。萨克斯博士所谓打合钟(Gegenschlagglocken)〔1〕，大概就包括着这一类在内。爪哇的婆罗浮屠〔2〕，以及Prambanan[1]〔3〕的浮雕里有其例。骠国用的称为铃钹者，可以归之于同列。《骠传》云：

铃钹四，制如龟兹部。周围三寸，贯以韦。击磕应节。

称之为铃钹，又不言径几寸而云周围三寸，这暗示着不是寻常的铜钹。所以判为上述的打合钟的理由就在此。铃钹之名，也见于与骠国乐同时演出的《南诏奉圣乐》的乐器中。汉代龟兹部的铜钹之制不知其详，也许有类似这样的。因为唐代龟兹的故址赫色勒的壁画〔4〕里，也有与爪哇者相通的。阿旃陀壁画〔5〕，也有同类的。今日缅甸称为ye-gwin的小形铜钹，却与古之铃钹，是有着距离的。

2. 铁板　《骠传》云：

铁板二。长三寸五分，博二寸五分。面平，背有柄，系以韦。与铃钹皆饰绦纷，以花氎缕为蕊。

像中国的方响板，背上装有柄。大概是用桴来打鸣的。

---

1 即巴兰班南。

II. 皮乐器

1. 三面鼓　《骠传》云：

有三面鼓二。形如酒缸。高二尺，首广下锐，上博七寸，底博四寸，腹广不过首，冒以虺皮。束三为一，碧绦约之。下当地，则不冒。四面画骠国工伎，执笙鼓以为饰。

据此文，可知三面鼓云者，乃是三面单皮鼓为一组。阿摩罗缚底浮雕[6]、阿旃陀壁画[7]、婆罗浮屠浮雕[8]，有数例。都画这样三个一联的鼓，两个竖立，一个横倒。奏之者，一人两手交互拍打(图 149)。这种三鼓制的奏法，在印度本土是早知道的。在三鼓制之先，还有一个二鼓制的时代。如桑志浮雕所见，竖一鼓，横一鼓[9]。据考古学资料来考察，知道二鼓制出现于纪元前后，三鼓制发展在第二世纪。实际二鼓制、三鼓制都还可以往古代推溯，亦未可知。三鼓制是三鼓三个音，用途像西洋音乐的定音鼓（timpani）。据《戏剧论》(*Nātyaśāstra*)，三面鼓是奏 sa 音的 māyūrī 右鼓，奏 ga 音的 māyūrī 左鼓，和奏 pa 音的 ūrdhvaka 鼓，三鼓为一组的。还有奏 sa、ri、pa 的 kāmāravī 三鼓为一组的[10]。推测上例，竖着的二鼓是 māyūrī 右鼓、左鼓，而横躺着的是 ūrdhvaka 鼓。骠的三面鼓与印度、爪哇为同属一系统的鼓。从比较的观点说来是当然的，不过形态有若干不同之点。例如骠国的鼓，比较长而径比较小，上径

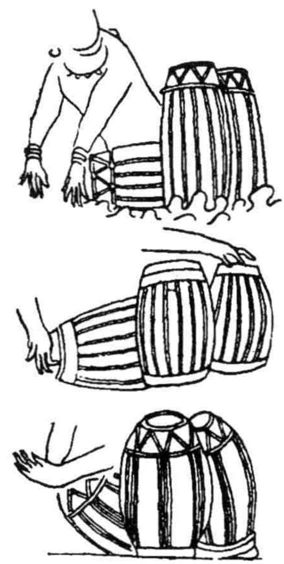


图 149　古爪哇的三面鼓(黎曼士)

比下径大，框不膨出。《骠传》没有提及绦纽，然而鼓必须调皮面的音，可以推知其必有绦。最后还有一点，古图像上看不出单皮、双皮，据《骠传》却可以得到一证：古印度的三面鼓是单皮的。

2. 小鼓 《骠传》云：

有小鼓四，制如腰鼓。长五寸，首广三寸五分，冒以虺皮。牙钉，彩饰，无柄，摇之为乐节，引赞者皆执之。

这是鼗(摇鼓)之无柄者。其形制如腰鼓而小，令人联想到印度的 dugduga、dugdugi、hudūkha〔11〕。这种鼓是印度以游艺为业的“贱民”所手执的。都如腰鼓一样，用绦绳绷紧两个皮面。骠的小鼓，当亦如此。但是细腰小鼓最原始形的中国西藏的 ḍamaru[1]，由两个头盖骨接合起来做成，不用绦纽。骠的小鼓是舞乐之初，引赞者拿着，出来介绍乐曲内容时用的。泰国现在僧院剃发仪式，用着同类的 bandho 鼓云〔12〕。

III. 弦乐器

1. 大匏琴 2. 小匏琴 今日印度，有种种应用匏为共鸣体的弦乐器。其中最有代表性的是大维那(mahatī vīṇā)，一般就叫维那。两个匏上横架一根杆棒，张有七弦的乐器〔13〕(图 150)。其

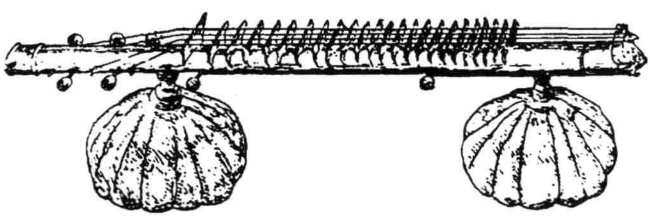


图 150 维那(《咒库》)

1 ḍamaru亦自印度传入西藏。

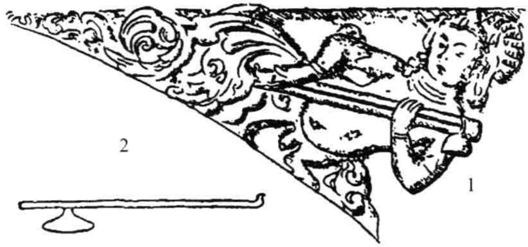


图151　古印度匏琴　〔1〕佛陀伽耶浮雕(4—5世纪)(《印度艺术综览》)　〔2〕阿旃陀壁画(格利菲次)

古式是一匏一弦，笈多朝的绘画雕刻里见到[14](图151)，中国也知道的。据唐时的一个传说，隋朝有以匏琴之名传入中国的。刘贶《太乐令壁记》云：

隋炀帝平林邑，获扶南工人及其匏琴。朴陋不可用，但以天竺乐传写其声。

从这特殊的名称看来，当是以匏为共鸣体的弦乐器如上述之类。如果匏琴之始入中国在隋时，那么比骠之献乐约早二世纪。即使隋时传入说不确，从种种情况看，唐人早应有许多机会先已得知这类的乐器的。所以后于刘贶约八十年的德宗时代，见到匏琴之名，也并不奇怪。《骠传》里说：

有大匏琴二。覆以半匏，皆彩画之，上加铜瓯，以作为琴，作虺文横其上。长三尺余，头曲如拱，长二寸，以绦系腹。穿瓯及匏本，可受二升。大弦应太簇，次弦应姑洗。

这一段文字，一读就感觉到奇异的，是文中之所谓头。如果照阿旃陀壁画、爪哇浮雕[15]里所表现的奏匏琴人那样拿法，来拿这乐器的话，头正在下方，而上下颠倒了。这大概由于记录者心目中以为匏的部位，有如琵琶的槽，而在下方之故。同时，其余的叙述，也都非理解为将匏琴平放在地上的形态不可。然而，

这匏琴果否是阿旃陀式的？还有须要研究的地方。说是“头曲如拱，长二寸”，那就不像阿旃陀式的直棒下端的突起，而无宁令人想起今日在柬埔寨、老挝等地所见的一端弯曲的棒形匏琴（图161）。这种棒型匏琴，现在虽将半匏贴在胸口来弹，而吴哥（Angkor）瓦式浮雕里所表现，则棒是几乎平横着的，而且还是有匏的一头稍高的〔16〕。如果骠匏琴是近于瓦式的话，那么，以横卧状态来记述，也自可以的。定弦是大弦为太簇（#g），小弦为姑洗（#a）。弦的调律，当是用轸的（参看后文）。还有，上引的文中“以绦系腹”，很难得解。或者像柬埔寨匏琴那样，当匏的部位，扣住弦使靠近着棒的么？

《骠传》又云：

有小匏琴二，形如大匏琴。长二尺，大弦应南吕，次应应钟。

据此，则与大匏琴同形而略小。定弦以大弦为南吕（#d），小弦为应钟（f）。也当与前者一样，是用二轸来定弦律的（参看后文）。

大小匏笙各二弦的定弦，恰当越调、小食调的诸声。而使通乎二调为同位声时，必然是大匏琴作越调的徵羽声而小匏琴作小食调的徵羽声。如果二者各专用于一调时，可以推知大匏琴是与大匏笙共担任越调的，而小匏琴是与小匏笙同担任小食调的。

3．独弦匏琴　《骠传》云：

有独弦匏琴，以斑竹为之，不加饰，刻木为虺首。张弦无轸，以弦系顶。有四柱，如龟兹琵琶。弦应太簇。

这与大小匏琴稍异其制。特地明言“有柱”“无轸”，可以推知大小匏琴是相反地无柱有轸的。这独弦匏琴的“有四柱，如龟兹琵琶”一语，为龟兹琵琶柱制的有力资料，不可忘记。今日的

匏琴，虽亦有有柱无轸如独弦匏琴的；然而东南亚各地都找不出这独弦匏琴的后裔来。又独弦匏琴的骠国名称，在《骠传》里有其明白的证据。其叙骠乐十二曲的话：

六曰龙首独琴，骠云弥思弥。此一弦而五音备，象王一德以畜万邦也。

这龙首自指独弦匏琴的虺首，而且是一弦制。可知弥思弥者，即是独弦匏琴的骠名。至其调弦应太簇(#g)，而有四柱，所以能够五音具备。

4. 鼍首筝　乐器形态取象于灵异动物者，中国自古有之。例如像凤为笙，为箫。古骠人的筝，有像鳄鱼或动物之近似于鳄者。是即唐人所谓鼍首筝，其遗制今犹有存。《骠传》云：

有鼍首筝二。其一形如鼍，长四尺，有四足，虚腹，以鼍皮饰背面及仰肩如琴。广七寸，腹阔八寸，尾长尺余，卷上。虚中施关，以张九弦。左右一十八柱。其一面饰彩花，傅以虺皮为别。

据此，则是首尾有四足像鼍的形状，刳木为空腹，冒以鼍皮——另一面冒虺皮——而背面如琴，张有九弦。可是十八柱是怎么回事呢？这有两种想象的可能：

(1) 每弦二柱说——中国乐器的常识，筝是每弦有一可动柱的。因之骠的乐器而亦为筝，则九弦十八柱，恰为每弦二柱之筝。这柱其实有着如同日本近代一弦琴、二弦琴上下垫进驹(码儿)——一种临岳——的性能，摆在适当地方来支弦的。因之也就无须乎另外有轸，是系结九弦于左右(首尾)的关，适当移动二柱来定弦。

(2) 十八栈柱说——为此筝后裔的近代缅甸 mi gyauṅ(密穹)(图 152)[17]，有如琵琶、阮咸、卧箜篌、朝鲜玄琴、印度大维那(mahatī viṇā)那样，备有用指按住固定位置来分割弦音的约十个

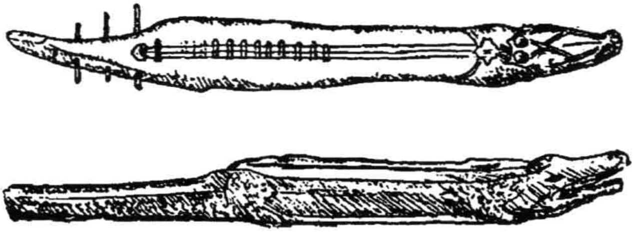


图 152 鳄琴 〔1〕缅甸的mi gyauṅ（密穹）（萨克斯）
〔2〕泰国的 ta khe（黑泽）

栈柱。如果缅甸古今乐器有着密切关系的话，唐时也可能如今日一样有栈柱；而十八之数，古或分左右两行而实止九数亦未可知。

有这样两种的可能，而我以为第一说较为有力。理由是：

a. 弦数九与柱数十八，这数字关系，不会是偶然的。

b. 弦多至九数，则一弦一音也够奏越调、小食调的。与今日mi gyauṅ之仅有三弦者，情况完全不同。

c. 骠的乐器，大都是音律上单纯的；未必独这筝有特别复杂的声律。

巴拉（Pāla）王朝的匏琴〔18〕，中有具多数栈柱者，乃由于当时的匏琴只有一二弦。近世大维那（mahatī vīṇā）之七弦——其中依靠柱的只有四弦——而有十余柱者，是为要适应近世的复杂音调。唐时的骠，当与凤首箜篌之弹一弦一音相呼应，而这九弦筝也弹一弦一音。这样解释，恐怕还较能得其正鹄。如其果然，则此九弦筝的调弦，按诸当时的印度九声，还比后文的两头笛多一律；当是使其适应于越调、小食调及其他的弹奏之故。

	#a		c	#c	d	#d		f		g	#g	a
印度九声	sa		ra	ga	a	ma		pa		dha	na	ka
越调七声（黄钟均）	羽		变宫	宫		•商		角		变徵	徵	
小食调七声（林钟均）	•商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫	

这种筝，以缅甸的民族乐器而传于近代。在这其间，由九弦减成了三弦，柱制也为之一变。这就是清燕享乐的细缅甸乐所用密穹总（图 153）。密穹就是mi gyuaṅ的音译；总是tsuaṅ——本义是弦乐器——的音译〔19〕。其制全长四尺一寸四分，三弦五品——品即栈柱——云。是与今日者只是小异而大同〔20〕。近世由缅甸而传于泰国者，称 ta khe，原是鳄的转用语〔21〕。新形却已失去了动物形，再在柬埔寨分化了的，就成了横卧的 guitar 状而腹部著四足、头部有一足的三弦十二栈柱的乐器〔22〕。

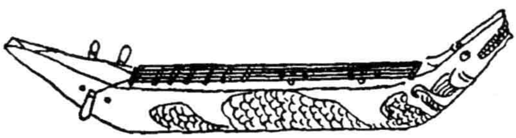


图 153　密穹总（《大清会典图》）

5. 凤首箜篌　弓形竖琴（Bogenharfe）的维那（vīṇā）几乎是印度从最古时代，出现在梵文学、巴利文学上的唯一弦乐器，其起源盖是埃及的一种竖琴。佛教文学里所见的维那（vīṇā），无疑地是竖琴。巴尔胡提浮雕以下，桑志、阿摩罗缚底等古印度浮雕里频见的弦乐器就是这种竖琴。不过这种乐器，自笈多王朝之后，印度本土不复见其踪迹，却留存其传统于缅甸、爪哇、柬埔寨等地。尤其在缅甸，今天还存着这乐器的遗制。

维那（vīṇā）在中国，译音为毘拿、费拿、维那之外，又特称为

凤首箜篌，以别于西亚系的竖箜篌。这名称始见于东晋之初，西凉张重华从印度传来天竺乐，乐器中有此。稍迟，在古缅甸乐器中也可以见到。所以冠称凤首，自是事实有这样一种装饰的竖琴；骠乐器亦同然。《骠传》云：

有凤首箜篌二。其一长二尺，腹广七寸。凤首及项，长二尺五寸。面饰虺皮，弦一十四，项有轸，凤首外向。其一，项有绦轸。

二件中一件是有绦轸的。绦轸云者，缠绦环于颈，旋动绦环来宽紧弦的装置。绦端作流苏，兼为装饰，一如竖箜篌。《通典》则云：

凤首箜篌，颈有轸。

古印度的，无宁倒以绦轸为常。十四弦如何调法，没有明文，但能作若干想象。凤首箜篌的古印度式奏法是抱槽于左胁，右手执小拨来弹的。

清初，缅甸贡进的乐器，有名为总稿机的十三弦凤首箜篌[23]。总是今还存在的弓形竖琴tsuaṅ的译音（图 154）[24]。今制九弦乃至十

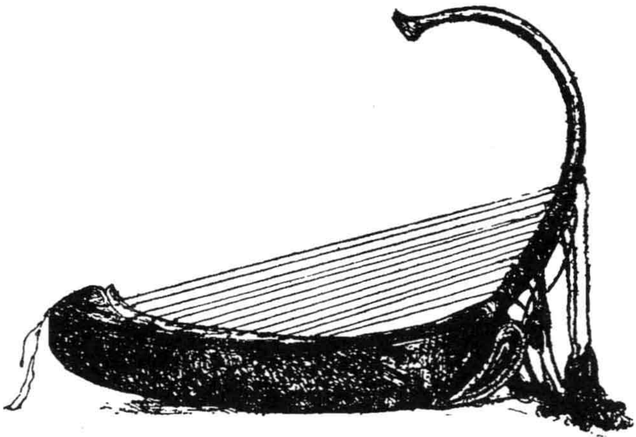


图 154　缅甸的凤首箜篌 tsuaṅ（萨克斯）

三弦云〔25〕。缅甸人置此乐器于膝上，两手用指弹弦。



图 155　古爪哇的诗琴(君士德)

6．龙首琵琶　7．云头琵琶

印度式琵琶的一个特征是直颈，槽比伊朗式琵琶细。这样的琵琶，古者见于阿摩罗缚底浮雕(图96)〔26〕，阿旃陀壁画〔27〕，亦见于婆罗浮屠浮雕(图 155)〔28〕。后者多为槽细长而颈微曲者，弦数三、四、六、七不等。奏音不借拨。骠乐器的两种琵琶，差不多就与之同形。《骠传》云：

有龙首琵琶一，如龟兹制而项长二尺六寸余。腹广六寸。二龙相向为首，有轸、柱各三，弦随其数。两轸在项，一在颈，其覆形如师子。

幅广仅六寸，在琵琶是非常狭小的了。所谓像琵琶，像的是龟兹琵琶，细长为其特征，如赫色勒壁画所见〔29〕。所当与三弦制同时着眼的是二轸在项，一轸在颈。在项者，在后而偏于侧面为侧面附轸（Flankenwirbel）。而在颈者，乃是前面附轸(Vorderwirbel)，近世印度弦乐器中——例如 sitār 族——有同此制者。还有一种骠的琵琶，则《骠传》云：

有云头琵琶一。形如前(龙首琵琶)，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花，象品字。三弦覆手皆饰虺皮，刻捍拨为舞昆仑状而彩饰之。

这里说虺皮为饰，不一定就如近世三弦那样的皮面槽之谓。后世学者往往以为这琵琶就与三弦同样构造，我却不以为然。三弦的琵琶是婆罗浮屠浮雕以外，Prambanan、Sari 浮雕里也见得

到的[30]。

IV. 气乐器

1. 螺　海产大螺的壳，穿孔为吹口的 trompete(角)，想是印度原住民、东南亚海边及附近岛屿住民从太古时代就用的。侵入印度的雅利安族的传承之于原住民族是很古之事，早在古印度神话及佛教文学里见到乐器的螺。现今南海居民还以出自梵语śaṅkha、巴利语saṅkha之称来呼螺[31]。骠之螺，《骠传》记得很简洁：

螺贝四。大者可受一升，饰绦纷。

螺带绦丝，与中国的西藏、日本所见者同工。

2. 横笛　横笛的最早发源地域，另有说法[32]；而以印度为有力的发育地，是没有问题的。梵名 vaṁśa，巴利名 vaṁsa，字从竹转用，指竹造的笛，特指横笛。佛教文学里也屡见这乐器，而早在桑志塔浮雕里有所表现[33]。与印度因缘最深的笛，其为古代缅甸的重要乐器之一，毫不奇怪的。《骠传》云：

有横笛二。长尺余，取其合律。去节无爪，以蜡实首，上加师子头，以牙为之。穴六，以应黄钟商，备五音七声。又一管，唯加象首，律度与荀勖《笛谱》同，又与清商部钟磬合。

这么说来，是不用天然的竹节而塞蜡以封管，如日本唐乐用的龙笛(横笛)。两管除装饰与音律不同之外都同制，大概都是六孔的。音律是一管应黄钟商(越调)七声，则又一管当然是应林钟商(小食调)七声的——骠乐只限于此二调。文中说是与荀勖笛同，与唐的清商部钟磬合，都意味着合于林钟商七声(小匏笙也适于吹奏林钟商之曲)。今以表见二笛的音律如下：

		#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	a	#a	h	c	
唐正律		林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	
唐古律		黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	
古律	黄钟均七声	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	……横笛甲
古律	林钟均七声		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角	……横笛乙

但是二笛的筒音（最低音）为何律？《骠传》文句里猜不透。

3. 两头笛　一人同时吹奏两管有簧笛，是从古埃及以来就知道的，并不希奇。而一人同时手拿横笛二管来交互吹奏，却没有听见过。可是以一管横笛而具现与此同样成果的，就是骠的两头笛。而现今虽已退化，也还有传着其遗制的，就是萨克斯博士所谓复簧笛（Doppelquerflöte）〔34〕。其构造是连结两管横笛，使两吹口近接到一管上。其音律有两头大同小异的，有不同的。近代缅甸而外，Dikhu-Naga 族[1]所用的，说是两管律差五度〔35〕。这与骠的律差四度之笛相比，是很感兴趣的事。

今所论骠的两头笛，由于有两筒口，而唐人谓之两头笛。关于这种笛，我在《隋唐燕乐调研究》一书中初次介绍为决定唐乐调律的根本资料，以前许久没有人知道过这笛有着重要的意义。虽则是史上仅见的横笛，而其构造之所指示却甚大的乐器，实为这两头笛。《骠传》里说：

有两头笛二。长二尺八寸，中隔一节，节左右开冲气穴。两端皆分洞体为笛量。左端应太簇，管末三穴：一姑洗，二蕤宾，三夷则。右端应林钟，管末三穴：一南吕，二应钟，三大吕，下

1　即印度迪库之那加族。

托指一穴应清太簇。两洞体七穴，共备黄钟、林钟两均。

据这说明，可知是两个横笛。其长为3(一尺二寸)与4(一尺六寸)之比，各近管端开口，而二管吹口互相近接，连为一管的笛。“中隔一节，节左右开冲气穴”，意思是隔着节，左右开着二吹口，而节在二尺八寸的4/7部位。

看这笛之律与长度的关系，右端林钟的笛长是倍林钟的一尺二寸，左端太簇的笛长是倍太簇的一尺六寸，适应律(律管)的长度。这是最重要的一点，此笛虽属外国乐器，却与唐律的长度吻合。那么一尺二寸笛所生林钟，等于唐律林钟律管封闭下端而吹鸣的音律；一尺六寸笛所生太簇，等于唐律太簇律管封闭下端而吹鸣的音律。由此知道此笛长度正是由唐律所产生的律尺长度。我曾试以苗族以及老挝笙所用芦茎大小的竹，造为中央之节恰当全长4∶3分界处的唐律二尺八寸笛来吹奏过，大有千古南音的追想(图156)。

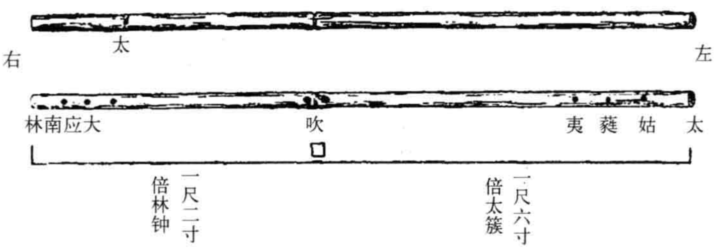


图156　两头笛律图

可是试据上文的太簇、姑洗、蕤宾、林钟、夷则、南吕、应钟、清太簇来吹奏黄钟、林钟二均各七声时，知道黄钟均没有黄钟孔。所以寻常的按指法是黄钟均吹不完全的，却与太簇、林钟二均相通。于是经过种种考察的结果，翻然悟到《骠传》里说的黄钟、林钟二均，并不指这笛的——与律尺所造之律有着关系

的——本身音律，乃指着相当于笛音律之林钟、太簇的另一系统的音律中之黄钟、林钟二均。这另一系统的音律，就是古律。古律只是中唐之人所赋之名，实为开元、天宝年间的音律。这古律比这笛的音律，全盘地低五律，以笛律的倍林钟为古律的黄钟的。古律是唐时俗乐调所取则的律，也是日本雅乐之唐乐调所取法的律的本源。这一点是音乐史上所不可不付以重大关心的。

如上文所言，骠的音乐只有黄钟商伊越调和林钟商小植调这二调之曲。所以说两头笛通于黄钟、林钟二均者，换句话就是说能够吹奏伊越调和小植调两调之曲。伊越调是唐的黄钟商，即越调；小植调是唐的林钟商即小食(小石)调。黄钟商是以古律黄钟(笛律林钟)为宫，太簇为商，姑洗为角(以下准此)，且置主音于商(太簇)之调；林钟商是以古律林钟(笛律太簇)为宫，南吕为商，应钟为角(以下准此)，且置主音于商(南吕)之调[36]。下面的对照表，可以看出两头笛之律与黄钟商、林钟商七声之如何相一致：

		#g	a	#a	h	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g
笛律		太		姑		蕤	林	夷	南		应		大	太
古律		林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林
古律	黄钟商越调七声	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵
	林钟商小食调七声	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫

日本雅乐的壹越调，当唐的越调，其主音壹越是现今的d。由唐律尺换算而配之于古律，则越调主音的商(太簇)为#d，可以说略近于今之音律。今古之间的微差，不外乎千年过程中的迁移。


图 157 高句丽的笛（辑安第 17 号古坟壁画）

日本雅乐调的本源唐俗乐二十八调的音律基础，不直接依存于律尺之律，倒关系着低五律的另一系统之律。因之日本壹越(古律太簇＃d)比律尺黄钟低三律。明确说明这一点的就是两头笛。其所寄与唐乐律的研究，决匪浅鲜。

关联着这两头笛，可以想到辽宁省辑安县的高句丽时代古坟第十七号壁画中，画有一飞天，吹奏着吹口在中央的横笛(图 157)。这笛是否两头笛，固然不容许武断。但是吹口的部位在管长比例三与四的地方。唯按指部位，不在靠近两端处。管的一端有异质的附加物——另一端不明了——可能像今缅甸的无指孔两头笛。或许完全另是一种构造的横笛，亦未可知。可是并不像明朱载堉所谓唐黄钟篪〔37〕的系统。

4. 大匏笙　5. 小匏笙　笙这乐器，以东南亚为其发源之地，中国也是太古时代就已用着的，宛若汉民族固有的乐器。然而其实是汉民族移住到了中国大陆，与东亚的先住民族相接触，而始传得这乐器的。中国笙是装有通打簧的许多管，插在一个壶里；所以外形有凤鸟收起翅翼的比喻。壶本来是用匏的，周时的乐器分类，总称此类乐器为匏。笙、竽都属于匏部。后世弃匏而用木，故又有八音中无匏音之叹。汉民族废弃用匏之后，南方民族还用着匏。匏笙之名，长留在后世的文献里。古缅甸的也是匏笙，爪哇的古浮雕里所见的也是匏笙。而今日柬埔寨、北印度支

那，婆罗洲等地，还依然用着匏笙。骠人用的有大小种种的匏笙。

《骠传》云：

有大匏笙二。皆十六管，左右各八，形如凤翼。大管长四尺八寸五分，余管参差相次。制如笙，管形亦类凤翼。竹为簧，穿匏达本。上古八音皆以木漆代之，用金为簧，无匏音；唯骠国得古制。

这样的笙，不似今日苗族的六管并列笙，倒还近于老挝[38]、柬埔寨的十四管——左右各七管——的并列笙（kaën）（图 158）[39]。后者有小自六十公分，大至三尺许的。今制以木质等代匏，也是后来的变化。大匏笙之律，由后述的小匏笙之律而推之，当适应于黄钟商的声律。

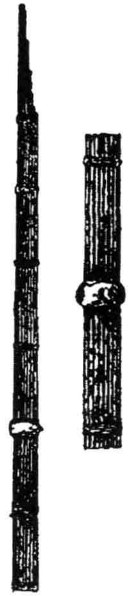


图 158　老挝的笙（黑泽）右者是部分图

《骠传》云：

有小匏笙二，制如大匏笙，律应林钟商。

其适应林钟商的七声律，知与前者同。虽属土俗乐器，而音律的调整，是适合印度乐律的。

6．牙笙　上述的大小匏笙之外，尚有三种笙，机能是很低的。就是牙笙、三角笙、两角笙。《骠传》云：

有牙笙，穿匏达本，漆之，上植二象牙代管，双簧；皆应姑洗。

是装有簧的两根象牙，插入匏里的一种笙；而音律适当于姑洗（#a）。

7．三角笙　《骠传》云：

有三角笙，亦穿匏达本，漆之，上植三牛角。一簧应姑洗，余

应南吕。角锐在下，穿匏达本，柄嘴皆直。

和上文的牙笙同类。是将三根牛角角尖向下插入匏中的。吹口是直的。音律是一管姑洗(#a)，余二管南吕(#a)。

8. 两角笙 《骠传》云：

有两角笙，亦穿匏达本，上植二牛角。簧应姑洗，匏以彩饰。

这形制可接三角笙来想象。唯有二管，则近于牙笙。其音律亦如牙笙，适当于姑洗(#a)。

以上牙笙、三角笙、两角笙这三匏笙，音律或当林钟商的主音姑洗，或于林钟商主音之外，亦当黄钟商的主音南吕。从这一点考察，当是乐奏伊越调或小植调时，用来连续吹出各主音的律(#a 或 # d)为基础音(Grundton)，以收特殊效果。正如附带 drone-pipe 的双管，以一管奏乐曲，另一管连奏基础音一样。这样的奏法，现在印度一带还通行着。因此，多说近世的西洋音乐，也常学其效果而益加发展。今日保有牙笙等的遗制者，有老挝僧院的信号蝉笛(rei rai)〔40〕。这是椰子壳穿通两根簧管的。二管同律。还有不用匏，而在单个兽角——多为牛角——的弯曲内侧，当其中部开着吹口，而装有簧的簧角。见于上缅甸、柬埔寨、上泰地方〔41〕。特别是缅甸的卡伦尼[1](Karenni)地方。合奏长短四支水牛簧角云〔42〕。

关于骠国乐器，《新唐书 · 骠传》所记如上。其记之详密，可与比肩者，他不多见。大多记注有乐器的长度。今为易于了解这些乐器的实际长度，换算为现在的公尺，作表解于后(唐尺＝铁尺的一尺，等于 24. 58 公分；小数点下截至二位)：

---

1 即克伦尼，今克耶。

铁　板	长 8.6、博 6.15 厘米
铃　钹	周围 7.37 厘米
三面鼓	高 49.16 厘米、上博 17.2 厘米、底博 9.83 厘米
小　鼓	长 12.29 厘米、首广 8.6 厘米
大匏琴	长 86.03 厘米强、曲头长 4.91 厘米
小匏琴	长 49.16 厘米
鼍首筝	长 98.32 厘米、广 17.2 厘米、腹阔 19.66 厘米、尾长 24.58 厘米强
凤首箜篌甲	长 49.16 厘米、腹广 17.2 厘米、凤首及项长 61.45 厘米
龙首琵琶	长 63.9 厘米强、腹广 14.74 厘米
横笛甲	长 24.58 厘米强
两头笛	长 68.82 厘米
大匏笙	大管长 119.21 厘米

原注

〔1〕　萨克斯：《乐器生命》，第 127 页。

〔2〕　黎曼士：《婆罗》（*Bôrô-Boudour dans l'Ile de Java*）[1]，图版 XXXIV（38）、CXLV（A. 46）、CLXVII（B. 66）、CCLXXXII（104）、CCXCIV（128）、CCCXXV（65）；君士德：《爪哇的音乐》图版 10、11、17。

〔3〕　君士德：《爪哇的音乐》，图版 28。

〔4〕　格林威德：《古佛寺》，图 12，360。

〔5〕　格利菲次：《阿旃陀》，图 18。

1　此为 *Bôrô-Boedoer op het eiland Java* 之法译本。

〔6〕 福开森：《树与蛇》，图版 LXXIII(图 1)。

〔7〕 格利菲次：《阿旃陀》，图版 62[1]；耶士丹尼：《阿旃陀壁画》，第一部，图版 XII、XIII。

〔8〕 黎曼士：《婆罗》，图版 XVI(1)、CX(189)、CLVII(B. 66)、CCXCVI(198)；克龙：《婆罗浮屠备志》(*Beschrijving van Borobudur*)，第一集分册 a，图版 I(1)、LXVIII(95)；第一集分册 b，图版 VIII(51)，君士德：《爪哇的音乐》，图版 8。

〔9〕 福开森：《树与蛇》，图版 XXIV，图 2；XXX，图 1。

〔10〕 葛洛绥："印度"，《全书历史编》，第 358 页。

〔11〕 萨克斯：《印度、印尼音乐》，第 75 页以下。葛洛绥："印度"，第 360 页。

〔12〕 黑泽：《泰乐器》，图 19(e)。

〔13〕 萨克斯：《印度、印尼音乐》，第 91 页，图版 66。

〔14〕 格利菲次：《阿旃陀》，图版 48、60；耶士丹尼：《阿旃陀壁画》第三部，图版 LXI、LXVII；《印度艺术总览》(一)，图 50(佛陀伽耶发见的浮雕)。

〔15〕 黎曼士(Leemans)：《婆罗》，图版 CX(189)、CXIV(A.43)、CCXXXI(1)、CCXLIII(25)、CCLXXXVIII(116)、CCXCI(121)、CCXCIII(126)、CCCLXIX(29)；克龙：《婆罗浮屠备忘》，O 集，图版 III(20)。

〔16〕 《瓦忒》(*Le Temple: d'Angkor Vat*)，图版 400、401。

〔17〕 萨克斯：《印度、印尼音乐》，第 100 页，图版 70；《缅阿乐器》，(*Die Musikinstrumente Birmas und Assams*)，第 23 页，图表 12(31)。

〔18〕 逸身梅荣：《印度礼拜像形式的研究》。

〔19〕 沽朗："中国古乐史研究"，第 174 页。

---

1 应为图版 6L。

〔20〕《大清会典图》(三十六)。

〔21〕黑泽:《泰乐器》，图6(a)；图18(c)、(d)。

〔22〕黑泽:《泰乐器》，图25(a)；克诺士布(Knosp)：“印度支那音乐史”(Histoire de la musique dans l'Inde-Chine)，《全书历史编》，(*Encyclopédie de la musique. 'Histoire'*)，第3136—3137页，图663。

〔23〕《大清会典图》云：“总稿机，曲木为柄，通槽，面平，背圆。槽长二尺二寸五分，阔五寸三分，高五寸五分，背圆径三寸。面冒以革，为四圆孔以出音，径各五分。槽外曲柄如蝎尾，长二尺四寸，圆径四寸。顺槽腹设覆手，长一尺二寸，高八分，厚四分。穿孔十三系十三弦，各斜引至柄，续以红丝绳，各长三尺，以次束于柄，为十三道。柄髹朱，绘金莲花文。槽面亦髹朱，背髹黑。以手弹之。”

〔24〕沽朗：“中国古乐史研究”，第176页。

〔25〕萨克斯:《缅阿乐器》(*Die Musikinstrumente Birmas und Assams*)，第29—30页，图版14；《印度、印尼乐器》，第140页以下。

〔26〕福开森:《树与蛇》，图版LX(右)、LXXIII(图I)、LXXVI。

〔27〕格利菲次：《阿旃陀》，图版45、48、105；耶士丹尼(Yazdani)：《阿旃陀壁画》(*Ajanta, The Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes based on Photography*)，第一部，图版XXIV、XXV。

〔28〕黎曼士:《婆罗》，图版XVI(1)、CCXXXI(1)、CCXLIII(251)、CCXCI(122)、CCXCIV(128)、CCCLXIX(29)；克龙，同上书，第二集，图版I(1)。

〔29〕格林威德:《古佛寺》，图版(？)[1] 图63；《古库车》(*Alt-*

1 应为图版2。

Kutscha)，图版 XXIV、XXV、XXVIII、XXX、XXXI。

〔30〕 君士德：《爪哇的音乐》，图版 I，图 25、34。

〔31〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 160 页。

〔32〕 又：《乐器生命》，第 96 页以下，以米兰尼西亚(Melanesia)，南美地域为横笛的发育地。

〔33〕 福开森：《树与蛇》，图版 XXIV(图 2)、XXXIII，XXXIV(图 1)、XXXVI(图 2)、XXXVII(图 2)、迈绥(F. C. Maisey)：《桑志及其古迹》(*Sanchi and Its Remains*)，图版 XXV(图 18、19)。

〔34〕 萨克斯：《乐器生命》，第 96 页以下。

〔35〕 又：同上，第 98 页；《缅阿乐器》，第 34 页说掸邦有种横笛——Mitterrocherflöte，无指孔竹管，中央穿长方孔，以木片为之界，在各移动时可以改变左右管的音律。图版 16、51、52(a)。

〔36〕 林谦三：《隋唐燕乐调研究》，第 6 章。

〔37〕 朱载堉：《律吕精义》内篇。此篪中央开吹口。

〔38〕 黑泽：《泰乐器》，图 29(b)。鸟居龙藏：《苗族调查报告》说，其名为 ki yen，左右共六管为定次。坛龙 · 拉耶努拔：《暹罗的乐器》，图版 VIII(5)(Teng)。

〔39〕 黑泽：《泰乐器》，图 19；坛龙 · 拉耶努拔：《暹罗的乐器》，图版 VIII(3)(can)。

〔40〕 黑泽：《泰乐器》，图 29(a)；坛龙 · 拉耶努拔：《暹罗的乐器》，图版 VIII(6)(ray rye)。

〔41〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 162 页；《乐器生命》，第 216 页，表 37(261)。

〔42〕 舍夫纳(Schaeffner)：*Origine des instruments de musique*，第 297 页。

综合观察

骠国贡进于唐的舞乐曲，一共十二支，都不出黄钟商的伊越调(越调)和林钟商的小植调(小食调)这二商调以外——第八至第十二的五曲是通乎两调的。乐器也与此相应，都适合于这二调中的一调——也有通用于两调的——这也是当然的道理。关于这一点，有些乐器已经在上文里讲过了。《骠传》所列乐器十九种，只有大略半数九种(大匏琴、小匏琴、独弦匏琴、横笛[甲]、两头笛、小匏笙、牙笙、两角笙、三角笙)记有其音律。加上文意中可以推定音律者三种(鼍首筝、横笛[乙]、大匏笙)，合得十二种。再加一种三面鼓，凡十三种。综合这些音律来看，约略可以想见当时合奏法的一斑。弦乐器虽然调律比较自由，哪一曲都配得上；然而大小匏琴是配合着大小匏笙而各各分担两调中一调的样子。至于铁板、铃钹、三面鼓及螺之类，大概都为增强两调乐曲的拍节而用的。而与此相反，如横笛、匏笙之音律有所限定的，本来只适合于二调中之一调；而牙笙、笙、两角笙、三角笙，则是担当特别任务的。这种出音单纯的乐器，漫长不断地吹奏两调的主音，足使乐曲终始于东方式的氛围中。以是可以推定其在越调，则气乐器主要是用两头笛，横笛(甲)，大匏笙，三角笙的；在小食调，则主要用两头笛，横笛(乙)小匏笙，牙笙，两角笙的。其乐曲之涉及两调者，如第八以至第十二这五曲，则除却通适于二调者如两头笛，都须随时换用乐器；弦乐器就需随时调整弦音。现在为了明确骠乐器相互之间的音律关系，将其中音律明确的，和虽无明文而可以推知的，集成一张表(关于印度的九声，有以 sa 为＃d 的一法；这里姑且照我的愚见，表中作为＃a)。

骠国乐器音律一览表

	#g	a	#a	h	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g
唐铁尺律	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	元	应	黄	大	太
三面鼓			〔●1							●2〕			
大匏琴(二弦)	太$_1$		姑$_2$										
小匏琴(二弦)								南$_1$		应$_2$			
独弦匏琴	太		〔●	●	●	●〕							
鼍首筝(九弦)	〔太	夹	姑		蕤	林	夷	南		应		大〕	
两头笛 左	太		姑		蕤		夷						
两头笛 右						林		南		应		大	太
横笛 甲 （黄钟商） 大匏笙 （黄钟商？）	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵
小匏笙 （林钟商） 横笛 乙 （林钟商）	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
牙 笙(双簧)			姑$^1_2$										
两角笙(双簧)			姑$^1_2$										
三角笙(三簧)			姑$_2$					南$^2_3$					
唐古律	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林
古律 黄钟商(黄钟均)	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵
古律 林钟商(林钟均)	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
印度九声	na	ka	sa		ra	ga	a	ma		pa		dha	na

＊〔 〕内是推定出来的音

骠国乐器的音律，虽则适应于印度乐调，而乐器本身，显然有截然可分的两系统。

1．印度系——铃钹、三面鼓、小鼓、大匏琴、小匏琴、凤首箜篌、龙首琵琶、云头琵琶、横笛。

2．土俗系——独弦匏琴、鼍首筝、两头笛、大匏笙、小匏笙、牙笙、三角笙、两角笙。

最后再一谈今日的遗存乐器。骠国乐器中传存其遗制于今日缅甸及其邻近诸国者，若干变化固所不免，有小鼓、凤首箜篌、鼍首筝、匏琴、螺贝、两头笛、匏笙、牙笙等。就中独一无二的珍品，要数古印度维那(vīṇā)的单传后裔凤首箜篌。古印度的民族乐器维那，在其本国已经消灭，得存其一息于邻邦，亦可谓命运之不可思议了。又如鼍首筝，虽已退化，弦制远远减于古代，而还能传存到近代。通过这二乐器，可知缅甸人的保守性之强。今举其遗存乐器的今称如下：

小　鼓　　bandho(泰)。

凤首箜篌　tsuaṅ(缅)。

鼍首筝　　mi gyauṅ(缅)；ta khe(泰、柬)[1]。

匏　琴　　piah(老挝)；pin nam tau(泰)；sadiu[2](柬)。

横　笛　　ōtekra、iloṅma、baṅši、ka bisli、sipa、riabuh(缅)。

两头笛？　ṅ(缅)。

螺　贝　　sang pao(泰)。

笙　　　　khaën(老挝)；can、[3] ray rai(泰)。

---

1 亦"takhe"，高棉文也，乃自泰文。泰言"chakhe"，本原"chrakhe"，意即鳄鼍。今泰文通行转写未分送气音，故又作"jakhe"。

2 兹以德语拼读，法语尝转写"sadiou"，今通作"sadiev"，是弦乐器亦名"kse diev"。

3 兹老挝语"khaën"，与泰语"can"同音，亦前节之"kaën"，今通作"khaen"，英文或为"khene"。

柬埔寨的古代乐器

——特别从吴哥浮雕里所见乐器来讨论

太古时，印度人向东移民，深入柬埔寨，与其地的先住民族混血而产生了一个新的民族叫克美尔(Khmer)族。这个新民族，很早就在东南亚地方播下了印度的文化。中国当西汉时，知道有个扶南国；六朝的后半期，又知道有个原为扶南属国的真腊国；这都是克美尔民族的国家。当第 8 世纪之末，虽曾一度为苏门答腊的三佛齐所侵略，然而不久就恢复了独立。直到 14 世纪末，受到泰族的侵入为止，中间的数世纪，曾在东南亚的一隅，臻于全盛。其后国势衰落，比及 18 世纪末，终于灭亡在安南(越南)人的手里。旋复沦为法国的保护国，今则摆脱了八十年来的羁绊，建成了独立的国家。

去今不足一百年之前，在一个茂密的森林里，发现了这克美尔民族当其极盛时期遗留下来的一大遗构，可以说是千古的豪华梦迹。那就是柬埔寨平原西部的吴哥(Angkor)遗址。这里有两大建筑物，一为 12 世纪前半(北宋——南宋初)所筑的印度教神祠瓦式(Vat)；一在其北，为 12、13 世纪之交(南宋)所筑的王宫托姆(Thom)。其中的瓦式尤以建筑的壮丽和浮雕的精工，特别著名。兴工于苏利亚法曼[1] (Suryavarman)二世之时，续修到次一代的伽

1 今通译苏利耶跋摩。

耶法曼[1]（Jayavarman）三世时。瓦忒的外院回廊，满是薄肉浮雕——太抵是以印度神话为题材的——精工超过下述的舞殿（Bayon），于中可以见到许多的乐舞、乐器资料。托姆（Thom）构自三公里的城墙和许多堂殿，其中心部有一座舞殿。舞殿是雕砂岩为石塔及人面的三层楼殿堂，各层周围是画廊，墙面也和瓦忒一样，刻有无数的薄肉浮雕。此中也有一些乐舞、乐器的资料。这是伽耶法曼（Jayavarman）七世所建的佛教嗣堂。包括舞殿的托姆，其建设年代，旧说在第9世纪（唐末），后来研究的结果，还须在后，当南宋时代。

瓦忒和舞殿的浮雕里，表现着神像、王、妃、武士、舞姬、舟、车、象、马，其他不下数百千人物。特别雕刻战阵行列甚为详细。这里如实描写着克美尔族的平时及战时的生活，我们通过这些浮雕，可以想见当时的舞蹈、音乐、军用乐器如在眼前。浮雕里所见的乐器，虽不如爪哇婆罗浮屠的浮雕丰富。一则也由于出现乐器的场面差不多都是战阵，不出军用乐器的范围之故。但是大多是婆罗浮屠所见不到的。其中也有着今日还保持传统的南方民族乐器的古型，颇饶研究兴趣的。以下考察这些浮雕里所见乐器。关于这些浮雕的资料，有下列两大图录：

《瓦忒，第三部，浮雕画廊》卷 I、卷 II、卷 III，法国远东学院刊行《考古学纪要》卷二，*Le Temple d'Angkor Vat*，*Troisième partie*，*La galerie des bas-reliefs*，I，II，III，Mémoires archéologiques publiés par l'École Française d'Extrême-Orient，tome II，1932（以下略号《瓦忒》）；

1　今通译阇耶跋摩，下七世亦同。

《吴歌托姆宫舞殿：浮雕，根据昂利·丢卜[1]考古队搜集的资料，由印度支那考古学研究会刊行》，*Le Bayon d'Angkor Thom: bas-reliefs, publiés par les soins de la Commission Archéologique de l'Indochine d'après les documents recueillis par la Mission Henri Dufour*, 1910（以下略号《舞殿》）。

吴哥浮雕里所见的乐器

I. 体鸣乐器

1. 铜钹　直径1.5公分许的杯形，有短把，大多是上下相击的（《舞殿》，图版11、70、126、127；《瓦忒》，图版348、425、452），偶有左右相击的（《舞殿》，图版62）。萨克斯博士于瓦忒的上下相击铜钹，特称为有柄钹（Stielbecken）〔1〕以别于其他的钹。

2. 铃　体中含有球珠的铃，是古今东西所普遍见到的。这浮雕中，人物的耳饰、手足饰里，多带有铃。

3. 手铃　有柄圆口的钟内悬有舌者（Handglocke）〔2〕，印度呼为ghaṇṭā，古代婆罗门或宣令使所用。浮雕里行列场面，表现着两人右手各拿着柄端有三钴状装饰的手铃（《瓦忒》，图版598，图159之1）。

4. 宝铎　象马之饰，挂宝铎，也见于佛教经典，原是印度古来的风俗，浮雕里有象颈上挂着一个的（《舞殿》，图版12，图159之6），有似乎左右胁各挂一个的（《瓦忒》，图版373、376），或大小数个的（《瓦忒》，图版482 = 495）。都明确表现着舌的形

1　兹将“Dufour”误作“Dupour”，按前之钱译应为“杜富尔”。又引文最末有缺，遗文“avec la collaboration de Charles Carpeax”，意为由昂利·杜富尔与沙理·卡尔波二人合作成行。

状。此外有马也胁间挂着宝铎的（《瓦忒》，图版 365）。

5. 钧钟　虽只一例，是个⏢形钟，龙头穿着根棒，两人扛着，奏者左右手握着拳头在撞钟体。不见有桴，稍觉不可解。也未始不可猜想为或者钟内悬有舌，而奏者只须动摇钟体，就会鸣响的。奏法虽然不明，由其外形以及装饰来看，确像是个金属的钟（《瓦忒》，图版 453，图 159 之 4）。

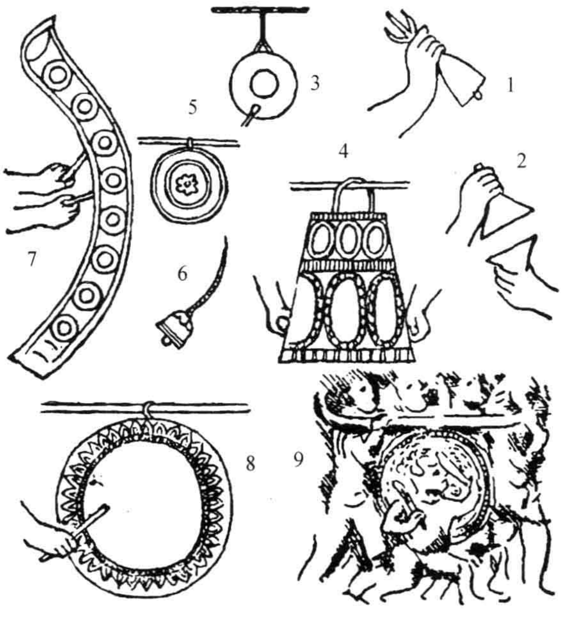


图 159　吴歌(Angkor)浮雕里的体鸣乐器　〔1〕手铃　〔2〕铜钹　〔4〕钧钟　〔3、5、8〕铜锣　〔6〕象铎　〔7〕编锣(以上《瓦忒》)　〔9〕铜锣(以上《舞殿》)

6. 铜锣　铜锣的表现，差不多都是扛着的，大概表示着战时的使用法。瓦忒的扛铜锣，周边及锣面有刻着花纹的（《瓦忒》，图版 348、414、510），其余的多只是圆体的中央有凸起部的寻常锣（图 159 之 3、5、8）。有的奏者两手执桴在打，有的是由一个扛

者用一只手执桴而打(《瓦忒》，图版 401、407、419、420、449、451、480、498、500、549)。其中有挂着两面铜锣，一个人打的(《瓦忒》，图版 401)。舞殿的更大，直径约 70—80 公分，两人扛着之外，有小儿或矮人两手执桴而打(图 159 之 9)。锣面刻着细密的花纹。这里也可以看出与瓦忒的铜锣有着年代的距离(《舞殿》，图版 11、30、34、62、109、126、127)。铜锣之类是发育成长于东南亚的乐器〔3〕，其中有一种就是中国史籍上见到的自汉以来所谓铜鼓，是那么古的，南海的一部地方也有很早就流布了的痕迹。

7．编锣　配合同制而异律的乐器为一组，形成一个乐器，古例就是中国的编钟、编磬，克美尔族则编铜锣。这可以叫做编锣的乐器，萨克斯博士谓之 Gongspiel〔4〕。不过编锣的发生，远在中国的编钟、编磬之后。见于瓦忒的是弯形架上一排八面或九面、十面铜锣，奏者两手执桴而打的(《瓦忒》，图版 401、402、403、407——图 159 之 7)。这乐器的发展，为今日的 koṅ thom〔5〕，泰国的 khong wong〔6〕，缅甸的 kyè-vaiṅ〔7〕，爪哇的 bonang〔8〕。

II．皮乐器　双皮鼓

1．圆筒形鼓　瓦忒者，用||| 型的绦束来调节双皮的，用带悬在颈下，奏者大抵都两手两桴在打(图版 348、449、549——图 160 之 3、4)，亦有空手用掌拍的(图版 457)。

2．短圆筒形鼓　舞殿所见有框稍短而绦束之有无不明的。这鼓也以带悬自颈，而两掌拍打的(《舞殿》，图版 64——图 160 之 10)。阿旃陀壁画里也有同样的鼓〔9〕。

3．啤酒桶形鼓　这种鼓，除了下述的带架之鼓而外，很少其例，看不出绦束是||| 型还是×型，系带于框的膨出部而跨在肩

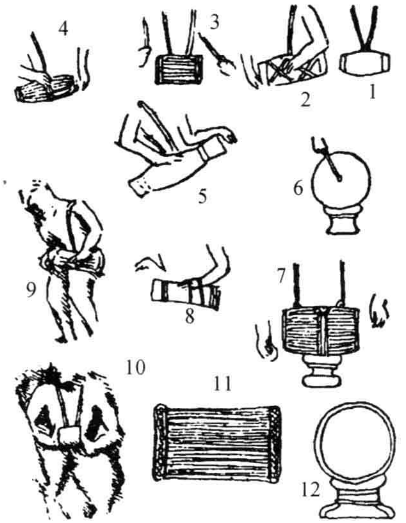


图 160　吴歌(Angkor)浮雕的皮乐器　〔1—8〕〔11—12〕（以上《瓦忒》）　〔9—10〕（《舞殿》）

头，或挂在颈上，用掌拍打的(《瓦忒》，图版 419、420——图 160 之 1、2、4)。阿旃陀壁画里所见，有这样形状的鼓，是或用桴右手打，或用掌拍的〔10〕。再古则埃及已有之〔11〕。

4．带架啤酒桶形鼓　这与下述的带架太鼓俱反映着民族色彩。框膨甚微，绦束川型，多挂在颈上，有时可以放在地上打，所以框侧带有小架(《瓦忒》，图版 401、402、707——图 160 之 7)。今日有其遗制者，虽鼓制不一样，有带架的 sompho 鼓〔12〕。

5．鱼形鼓　框近两鼓面处渐细，中央部膨出，瓦忒见到数例(图 160 之 5)。今西里伯(Celebes)岛等地的鱼形片鼓——萨克斯所谓高杯形鼓(Bechertrommel)〔13〕又不同。浮雕里的，绦束都是川型，框中段系带悬诸右肩，用左掌拍的(《瓦忒》图版 401、407、416)。

6．细腰鼓　腰微细的圆筒形鼓，绦束川型，见于瓦忒。奏者

将左手缚在鼓框上，或鼓框上缠绦绳而插掌其间来支持着鼓，用右手拍打（《瓦忒》，图版449——图160之8）。浮雕里表现的打鼓人有像正对面的例子（《瓦忒》，图版549=569）。看这例，这鼓又像是单面鼓（单皮鼓）。舞殿所见，无疑是细腰的，绷有绦束，而且挂颈的纽带缚在框的细腰部，单用右手打，左手只扶着鼓（《舞殿》，图版11——图160之10）。

7. 带架太鼓　鼓框放在木架上来打的大形鼓，哪一例都没有表现鼓侧的，所以框制不明。奏者执桴打鼓面《瓦忒》，图版401、407、425——图160之6，12）。间有连架抬着的例子（《瓦忒》，图版416）。由此知道这架是连在鼓上的。

瓦忒还有两膝夹着个Ⅲ型绷的鼓，用两掌拍打的，隐在膝间的部分形制不明，没法分类（《瓦忒》，图版348、452、492、506=517、510）。

III. 弦乐器

1. 匏琴　乐弓（Musikbogen）进一步发展的棒状琴（Stabzither）[14]，其原始形态的遗制，今日还依然有，见于后印度各地。即柬埔寨的sadiu，老挝的piah[15]，泰国的pin nam tau[16]（图161）。全体一直棍，一头细而微弯，是个半硬直的弓。附有作共鸣用的半匏，张一根弦，以轸调律，甚为朴素的乐器，并且无柱。这在瓦忒也见其例（《瓦忒》，图版400、401、425——图162）。奏者露其半匏的侧面于外，以右手弹奏，现在是将匏的敞口贴胸而弹的[17]。浮刻也许为要忠实表现其弓形，特地选择这姿态，露出匏的侧面，也未可知。舞殿有具二匏的匏琴（《舞殿》，图版68、70、121——图163之下）。奏者抱而奏之如今日的奏大维那。但在浮雕里看不出是半匏呢还是全匏。印度本土具有这

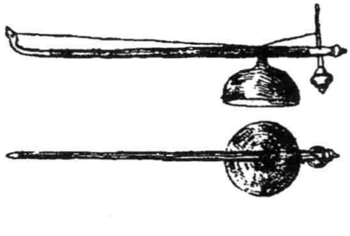


图 161　泰国的匏琴 pin nam tau(黑泽)



图 162　一弦匏琴(《瓦忒》)

样双匏琴的最古考古学遗物当数第 10 世纪的辩才天女像云[18]：

2．凤首箜篌　舞殿有一例，许是这古印度系乐器维那(vīṇā)在今日仅存于缅甸，而以前也曾流布于柬埔寨的一证。浮雕上的颇为大型，弦数可以数到十一弦。骠国贡唐的凤首箜篌是十四弦的。现在缅甸的总(tsauṅ)是九一十三弦[19]，则建造舞殿时代有十数以上的弦，也未足为怪。奏者双手指弹(《舞殿》，图版 135——图 163 之右)。





图 163　〔左〕凤首箜篌(《舞殿》)　〔右〕双匏琴(《舞殿》)

IV．气乐器

1．竖笛　东南亚、南海地方，现在有着种种的有簧竖笛。其中有打合簧(复簧)的较为后起[20]，有上打簧(单簧)的是相当古代就有的[21]。爪哇、柬埔寨的浮雕中所见竖笛，果属何种有簧



图 164　吴哥浮雕的气乐器
〔1〕螺　〔3〕角
〔4〕竖笛(以上《瓦忒》)
〔2〕角(《舞殿》)

笛，虽未能明确肯定或否定，我却联想到无簧竖笛或竹筒状的角(trompete)。瓦忒的竖笛有长短二种，也未可断定其为同种物。从其吹笛的吹奏角度来看，不是缅甸的 pu-lve〔22〕、泰国的 klui〔23〕一系，便是打合簧笛或竹筒角(《瓦忒》，图版 400、401＝525——图 164 之 4)；其表现奏者正面的浮雕(《瓦忒》，图版 402、407、414、549＝569)，又像南海流行的有带笛(Bandflöte)〔24〕，或像近代中国的箫。照现在情形，未尝不可看作波罗回(pu-lwe)一系，不过凭目下的资料，还未便作更深入一步的讨论。

2. 螺　浮雕中所见，都是印度古式一样的，开吹口于螺壳之顶的角(trompete)，是专用于军中的(《瓦忒》，图版 348、492、517——图 164 之 1)。

3. 角　有长短种种不同的角。(1) 短牛角形的(《瓦忒》，图版 401、407、419、500、549；《舞殿》，图版 11、30、34、62、64、126、127——图 164 之 2)；(2) 长牛角形的(《瓦忒》，图版 492)；(3) 一人执长短二兽角的(《瓦忒》，图版 549、569)；(4) 直长管头上装有兽角形的(《瓦忒》，图版 549、569——图 164 之 3)；(5) 短直的——但许是竖笛——(《瓦忒》，图版 400、419、425)等。细分起来，还可举出更多的例子。除(5)以外，大抵都是管口向上举着吹的。

原注

〔1〕 萨克斯：《乐器生命》，第149页。

〔2〕 同上，第68页以次。

〔3〕 同上，第222页以次；*Die Musikinstrumente Birmas und Assams*，第11—14页，图像6B.（7—8）。

〔4〕 萨克斯：《乐器生命》，第223页以下，“Gongspiel”。

〔5〕 克诺斯布：“印度支那的音乐”，《全书历史编》，第3135—3136页。

〔6〕 坛龙·拉耶努拔：《暹罗的乐器》，图版IV；黑泽：《泰乐器》，图22(a)。

〔7〕 坛龙·拉耶努拔：《暹罗的乐器》，图版IV(3)；萨克斯：*Die Musikinstrumente Birmas und Assams*，第10—11页；图2(6a)；《印度、印尼乐器》(*Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*)，图2—6。

〔8〕 君士德：《爪哇的音乐》，图版61、97；第106—112页。

〔9〕 格利菲次(Griffiths)：《阿旃陀》，图版33D、108；耶士丹尼：《阿旃陀壁画》，图版II、XXXVII。

〔10〕 格利菲次：同上书，图版13A′、56、75P；耶士丹尼(Yazdani)：同上书，第一部图版，XVI、XVIII；第四部，图版V、LVII。

〔11〕 萨克斯：《乐器生命》，第156页。

〔12〕 克诺斯布：“印度支那的音乐”，第3142页，图693。

〔13〕 萨克斯：《乐器生命》，第133页以下；高岱恩(Kaudern)：《西里伯的乐器》(*Musical Instruments in Celebes*)，第139页以下。

〔14〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第86页。

〔15〕 同上，第85页；克诺斯布：“印度支那的音乐”，第3140—3141页。

〔16〕 坛龙·拉耶努拔：《暹罗的乐器》，图版122；黑泽：《泰乐

器》，图 16(c)、(d)(二弦)，图 25(b)。

〔17〕 坛龙·拉耶努拔：《暹罗的乐器》，图版 IX(婆罗门僧奏匏琴)。

〔18〕 舍夫纳：《乐器的起源》，第 196 页。

〔19〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 140 页以下；《缅阿乐器》，第 29—30 页，图 14、图版 40(十三弦)；克诺斯布："缅甸"，《全书历史编》，第 3095 页。

〔20〕 与回教之东渐而俱传的 Surnai(琐唻)属今日为复簧类之中心。萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 154 页以下。

〔21〕 萨克斯：《乐器生命》，第 113 页以下——"单簧管"。

〔22〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 151 页。

〔23〕 坛龙·拉耶努拔：《暹罗的乐器》，图版 VII(3)；黑泽：《泰乐器》，图 28(d—g)。

〔24〕 萨克斯：《印度、印尼乐器》，第 151 页；《乐器生命》，第 214 页以下；高岱恩：《西里伯的乐器》，图 109—115。

综合观察

吴哥的瓦忒，舞殿浮雕所见乐器略如上述，包括着二十种——细分更多。浮雕描写的音乐场面，十之八九是战阵行列，中间仅有一些舞蹈游乐场面。因之乐器的种目不能说是丰富，不免有千篇一律之感。

瓦忒——

几乎全是战阵行列场面。这里常见扛抬铜锣，配着牛角形、兽角形的长喇叭，或短圆筒形鼓、啤酒桶形的鼓，以及铜钹、螺之类。见编锣及架鼓者，不是行军而为军中奏乐的场面。这等乐器配合的具体例子有如下列：

(1) 铜钹、扛锣、锣三种、螺(《瓦忒》，图版 348)。

(2) 扛铜锣、编锣、架太鼓、匏琴、竖笛(或角)、角(《瓦忒》, 图版 401—2)。

(3) 锣、编锣、鼓角(《瓦忒》, 图版 402—403)。

(4) 扛铜锣、编锣、鼓二种、竖笛、角(《瓦忒》, 图版 407)。

(5) 扛铜锣、鼓、竖笛(或角)、角(《瓦忒》, 图版 419)。

(6) 三钴铃(《瓦忒》, 图版 568)。

舞殿——

(1) 战阵行列的场面: 铜钹、大铜锣、腰鼓。大铜锣一场面一个, 其他场面二个以上, 尤其角则一时数个。

(2) 游乐的场面:

(a) 匏琴(二), 铜钹(一)。

(b) 匏琴(二)。

(3) 舞蹈的场面: 凤首箜篌(一)。

配合之简单如此。

通过瓦忒和舞殿的浮雕所见乐器, 其军中乐之喧噪有绝于想象者。比较柬埔寨与古爪哇的乐器, 多少有共通性的是铜钹、手铃、圆筒形鼓、细腰鼓、凤首箜篌、竖笛、螺。其他如婆罗浮屠雕刻所见, 实际印度系各种乐器也早为克美尔族所知, 不过这里描写战阵行列, 遂不入浮雕而已。可是, 互无关系的民族固有的特殊乐器也一定会有。例如柬埔寨的编锣、扛铜锣、带架鼓、弓形匏琴; 爪哇的排板琴等就是。今日南方主要乐器之一的编锣, 虽不能溯至中国编钟那么古, 至少可以推知其出于吴哥时代以上, 即使不远, 亦古矣。但从浮雕所见而能想象的乐器, 种类与数量都有限, 未谓可得宋时柬埔寨乐器的概观。实际一定还用着种种的乐器, 如唐时的爪哇、缅甸所用印度系乐器, 以及柬埔寨自身的民族乐器, 不止于此。我现在只就浮雕所见的乐器而略论其

一斑。

瓦忒、舞殿浮雕所见乐器之今存于柬埔寨及其近邻诸国者，有锣、编锣、长圆筒形鼓、啤酒桶形鼓、双匏琴、独弦匏琴、竖笛、角。兹列其今称有如下：

铜　钹	tchoung，tch-thung(柬)[1]；ye-gwin，pekkivé(缅)；cái nao bat(安南)。
手　铃	krading yottri soon(泰)。
锣	khong(泰)；gon(爪)。
编　锣	kong-thom、kong-toch(柬)；khong wong(泰)；kyè-vaiṅ(缅)；goṅ、bèri、bonang、kempoel、engkoek、kenong、ketoeḳ、kempyang(爪)。[2]
长圆筒鼓	sangna(柬)[3]；song na(泰)。
麦酒樽形鼓	sompho[4](柬)；thapon、thon(泰)；cại-bom(安南)。
独匏琴	sadiu(柬)；piah(老)；pin nam tau(泰)。
双匏琴	mahatī vīṇā(印)。
竖　笛	pu-lwe(缅)、klui(泰)。
螺	sang pao(泰)。

1 兹以法语拼读，“tchoung”与“tch-thung”实属一词，皆今之转写“ching”者，亦作“chhing”。

2 上述爪哇名引自 Kunst 书，乃以荷兰语拼读。今爪哇文“goṅ”作“gong”；“bèri”即“(gong) beri”；“kempoel”即“kempul”；“engkoek”即“engkuk”；“ketoek”即“kethuk”。

3 亦作“sang na”，多称之曰“skor sang na”。

4 兹以法语拼读，今通作“sampho”或“samphor”。

正仓院所存的乐器资料

日本正仓院之名，久已盛传于世。此中收藏的物品，汇聚着天平文化(729—766)的精萃。乃是深受盛唐文化的影响而开出来的花朵，点滴皆是东瀛的珠玉。所存乐器凡二十三种之多，一半都是后世已经绝迹的。最多的是唐乐器，舍此则唯有凭古记录、古图像来猜想其貌而已。因此，要想知道唐乐器，首先应该学习此中的遗物。此外日本、朝鲜的民族乐器、佛教乐器，也藏有他处寻求不到的珍品。

狩谷棭斋曾以东大寺《三仓宝物图》所载，讨论尺度；穗井田忠友曾实测横笛、尺八而考查其音律。自来研究古典乐器者，无不言及院藏的乐器。1920 年，田边尚雄氏等就其中的一部分乐器，做过音律的考查。最近，1948—1952 年间，我又作了再度的考察。经过这一次调查，阐明了一些前所未知的事实，略述在《正仓院乐器调查概报》(《书陵部纪要》，第 1—3 号，1951—1952)。

正仓院于乐器遗品之外，还存着不少关于乐器的古文书及图画，与乐器并为当时音乐文化的重要资料。然而乐器、文书、图画，正以丰富之故，研究家不容易悉数利用无遗。虽有《东瀛珠光》、《正仓院御物图录》等大图录、目录、解说书的鸿篇巨作，而类分乐器系统而为综合的记述者，绝未有见。所以想要涉猎院藏的乐器资料，谁都无从着手。这一稿是为要利用这些资料的研究家参考而编辑的。

正仓院乐器关系年表

公元	日本年号		（唐年号）		记　　事
733	天平	5	开元	21	《造佛所作物帐》。
735		7		23	（乙亥）* 《金银平文琴铭》。
747		19	天宝	6	（7/27）——《写经料纸纳受帐》，纸背有琵琶谱。
752	天平胜宝	4		11	（4/9）——东大寺大佛开眼。当日使用的乐人衣服多件。
756		8	至德	1	（5/2）——圣武天皇崩。
					（6/21）——《国家珍宝帐》。
					（7/26）——《屏风花毡帐》。
757		9		2	（5/2）——圣武天皇一周忌斋会。
764	天平宝字	8	广德	2	《造东大寺司告朔解》、《乐具欠物注文》、《乐具欠失解》。
766	天平神护	2	大历	1	《乐具欠失物注文》。
767		3		2	《花会唐乐所解》。
778	宝龟	9		13	（5/—）——琵琶二面出藏。
779		10		14	（12/—）——琵琶二面还藏。
793	延历	12	贞元	9	（6/—）曝凉。《曝凉帐》。
795		14		11	（乙亥）《金银平文琴铭》（一说）。
811	弘仁	2	元和	6	（9/—）——检点宝物。《官物勘录》。
814		5		9	（10/19）——银平文琴、漆琴出藏。
817		8		12	（5/27）——漆琴还藏。金银平文琴换还。
823		14	长庆	3	（2/19）——琴、瑟、筝、新罗琴二面、五弦琵琶、紫檀琵琶出藏。
					（4/14）——瑟、五弦琵琶还藏。筝、新罗琴二面、琵琶换还。
837	承和	4	开成	2	（10/10）——《铃容器墨铭》。

注：*（月/日），（甲子）

文书中所见的乐器

正仓院御物中，初期的收藏品，如现存北仓阶上的四种《献物帐》所记，是天平胜宝八岁(756)六月廿一日圣武天皇七七御忌献纳于东大寺大佛的，及同年七月廿六日和天平宝字二年(758)六月一日又同年十月一日追加奉献的，第一及第二奉献品中载有许多乐器及附属品的名目。今日遗存乐器中之在北仓的，以见于这些献物帐的，和弘仁年间(810—823)换纳的为主，都有详明的记录，都是来历分明的物品，在这一点上特别可以宝贵。所惜献物帐中的乐器二十一件，经过后来的出藏和换纳，而今日减成数件了，所以单就这《献物帐》的记载，也就是很好的乐器资料。下面抄出《献物帐》中关于乐器诸条(有〇者现存)：

天平胜宝八岁六月廿一日《献物帐》(国家珍宝帐)[1]

厨子壹口〔赤漆文欟木古样作金铜作铰具〕
　右件厨子是飞鸟净原宫御宇
　天皇(天武天皇)传赐藤原宫御宇
　太上天皇(持统天皇)天皇传赐藤原宫御宇
　太行天皇(文武天皇)天皇传赐平城宫御宇
　中太上天皇(元正天皇)天皇七月七日传赐平城宫御宇
　后太上天皇(圣武天皇)天皇传赐
　今上(孝谦天皇)今上谨献
　卢舍那佛
纳物
(中略)
〇玉尺八一管
〇尺八一管
〇桦缠尺八一管

1　以下至页515诸表之原件异字累见，兹尽改以正字，俾便阅读。

（续表）

○刻雕尺八一管
（中略）
○桧木倭琴二张〔头尾枕脚并着赤木　上面著缥纸记五言诗　并纳腊缬[1]袋绿里〕
银平文琴一张〔轸足并象牙　腹内有司兵韦家造此琴字　纳紫绫袋绯绫里〕
漆琴一张〔紫檀轸　牛角足　腹内有峄山之岫幽人所玩等字　纳紫绫＝袋绯绫里〕
○（付纸）红牙拨镂拨○螺钿紫檀琵琶一面〔绿地画捍拨　纳紫绫袋浅绿腊缬里〕
紫檀琵琶一面〔绿地画捍拨　纳紫绫袋绯绫里〕
○螺钿紫檀五弦琵琶一面〔龟甲钿捍拨　纳紫绫袋浅绿腊缬里〕
○螺钿紫檀阮咸一面〔绿地画捍拨　纳紫绫袋浅绿腊缬〕
桐木筝一张〔木画兼瑇瑁纳腊缬袋绿里〕
（付纸）无弦○楸木瑟一张〔木画兼瑇瑁　上足紫檀　下足黑柿　纳腊缬袋绿里〕
甘竹箫一口〔楸木带　纳紫绫袋绯绫里〕
○吴竹笙一口〔漆縢壶　纳紫绫袋浅绿腊缬里〕
○吴竹竽一口〔漆縢壶　纳紫绫袋绯绫里〕
○雕石横笛一口〔纳高丽锦袋浅绿腊缬里〕
○雕石尺八一口〔纳高丽锦袋浅绿绫里〕
金镂新罗琴一张〔枕尾并染木　绿地画月形　纳腊缬袋绿里〕
金镂新罗琴一张〔枕尾并桐木　绯地画月形　纳紫地锦袋绯里〕

《帐》中记哮（鸣镝）之条，太繁杂，仅录一例于下：

白阿苏胡禄廿六具〔并着洗皮带　各纳上野乎比多祢箭廿只　二具碧哮一具碧哮十赤哮十　三具赤哮　一具白哮十赤哮十　一具赤哮十八　碧哮二　七具白哮　十一具无哮〕（付纸）乎比多祢

其次的《献物帐》里收有欧阳询真迹屏风等。

1　原字作“臈缬”，“腊”通“蜡”，即蜡染。

天平胜宝八岁七月廿六日《献物帐》(屏风花毡帐)

银平脱梳箱一合盛〔阮咸弦四条○琴弦十四条○筝弦十三条　琵琶弦四条 五弦琵琶弦　五条○中弦五条○小弦五条〕

北仓阶上，还存有延历六年以下的曝凉或财物调查(检点)及出入藏的诸记录。其中《双仓北杂物出入帐》记有宝龟九年(778)五月《献物帐》中的琵琶二面还献宫中而翌年十二月复归纳于仓的记录。延历十二年(793)《曝凉帐》及弘仁二年(811)《官物勘录》于上文二《献物帐》中各乐器及附属品，俱列载其名目。这《曝凉帐》及弘仁、天长间(810—833)的《杂物出入帐》里也有若干乐器的记录：

延历十二年《曝凉帐》

第二赤漆欟木厨子收纳 (中略) 铃〔以十三年九月十五日返收、〕 铃〔以延历十三年四月廿七日、依官牒进内里、〕

《杂物出入帐》(弘仁-天长)

以八年五月廿七日返上、　　　　　　　　不破 以弘仁五年十月十九日出琴贰只、瑇瑰箸贰只、〔并奉沽料、〕 右、依太政官十月十六日符、所出如件、 (中略) 弘仁八年五月廿七日返纳、琴贰只〔一只以金银平文之、一只漆琴、〕 (中略) 右、以去弘仁五年十月十六日、依大政官符所出琴、替返纳如件、 (中略) 弘仁十四年二月十九日下、 筝琴壹面〔桐木木绘〕紫檀　琵琶壹面 紫檀五弦琵琶壹面〔螺钿〕　新罗琴贰面〔金镂〕 银平文革莒壹合　　　　　楸木瑟壹面〔木画〕

（续表）

银薰炉壹合〔重一斤八两大　御琴皆各□□〕（七，别书入） 右依右大臣二月十七日宣所出如件、 （中略） 弘仁十四年四月十四日纳杂物 ○新罗琴贰面〔并盛紫[1] 两袋〕 一面表图木形金泥画里以金薄押远山并云鸟草等形　罚面画日象 一面表图以金薄押轮草形凤形　里以金薄画大草形　罚面画草鸟形 筝一面〔榇表桐里　以木桧为堺、以苏芳作足并临岳等盛白□□〕 琵琶一面〔紫檀三　合槽　龙船罚面　袋　□□　无柱一〕 右四面、去二月十九日所出、今相替施入如件、 五弦琵琶一面〔紫檀　螺钿　龟甲　罚面螺钿、盛紫绫袋〕 瑟一面〔紫檀、临岳、以龟甲押饰二端并侧、盛腊缬袋、〕 银薰炉一合〔重一斤八两〕 右叁种、同日所出、今返纳如□(件)、 右、依太政官今月十日牒旨、请纳如件、

据这记录，知道《献物帐》的乐器中，提出过银平文琴、新罗琴二张，筝一张，紫檀琵琶一面，后来另换他件纳入。其换纳之件，今犹存有金银平文琴、新罗琴(二)。又，《杂物出入继文》(天平胜宝—齐衡)中，齐衡三年(856)《杂物帐》记有上文见过的银平脱梳箱一合里收有弦。

此外，正仓院收藏着奈良盛世以来的古文书至为丰富，单以量来说，在《大日本古文书》里占至数卷之多。这些《文书》，从天保四年(1833)开封整理，一部分装潢成了四十五卷，命名为《正集》。入明治后继续这事业，整理出了《续集》五十卷，《尘芥集》，《续集后集》等。这种古文书里，杂有不少关于乐器、乐具的纷失、制作注文等的文件，如《造佛所作物帐》(此帐是兴福寺盖造西金堂的有关文件)、《造东大寺司告朔解》(天平宝字八

1　下脱“绫”字。

年[764])、《乐具欠物注文》(同年)、《乐具欠失解》(同年)、《乐具欠失物注文》(天平神护二年[766])、《花会唐乐所解》(天平神护三年)等，考察当时的乐器时，很多足补史书之缺。特别感到兴趣的是备记有材料、工资等。《古文书》还有关于假面、衣服、乐制、乐工的记述，也很丰富，与院藏的伎乐面、乐衣服等同为考察当时的音乐上提供着重要的资料，这里无暇提说乐器以外的一切。

天平六年《造佛所作物帐》

金鼓基石一个〔自吉野远河之山作运　单功合一百六十人〕	
庸钱一贯九百卌八文〔石工九十六人　各十三文　运丁五日功七十人　各十文〕	
(中略)	
高座宝盖幡十二首〔首别长六尺五寸〕	
用幡头裁铜十二枚〔各高二寸七分　广六寸〕	料铜三斤五两四铢
铃九百廿二口	
朱沙小一分三铢	
琉璃杂色玉一千四百九十八枚	(略)
水精玉二枚	
角居凤咋幡十二首〔首别长五寸〕	
用幡头裁铜十二枚〔各高一寸七分　广一寸六分〕	料铜二两三分
铃卅六口〔十二口　各周一寸四分　廿四口　各周一寸一分〕	料铜一两二分三铢
(中略)	
用单幡头裁铜六枚〔各高一寸　广一寸六分〕	料铜一两一分
铃十八口〔十六口　各周一寸四分　十二口　各周一寸一分〕	料铜三分二铢
水精玉六枚	琉璃杂色玉二千一百卌二枚(略)
前件凤幡裁铜并铃涂练金小三铢	水银小三分
铃合白镴三铢	(略)
(中略)	
铃玉九十六枚	
少裁铜卌八枚〔廿四　枚各高一寸一分　广一寸八分　廿四枚　各高一寸　广一寸六分〕	料铜(略)

（续表）

（中略）	
铃一千一百四口〔卌八口　各周一寸六分半　一百卌四口　各周一寸四分　九百十二口　各周一寸一分　子铁十两二分〕　料铜三斤四两二分	合白镴三两二分
练金小二两五铢	水银小十三两一分
铃玉三百枚〔卌八枚　各周二寸九分　一百卌四枚　各周二寸四分　七十二枚　各周二寸　卅六枚各八面六角〕	
料铜四斤十两二分	合白镴三两一分
料金小一两三分	水银小十两二分
磬六十枚〔卅六枚　各高七分　广一寸九分　廿四枚　各高五分　广一寸四分〕	料白铜一斤十二两〔五两二分　白镴　一斤六两二分　铜〕
十字磬廿四具〔高各五分　广一寸四分〕	料白铜一斤二两〔三两二分　白镴　十四两二分　铜〕
珊瑚形一百六十八个〔各长一寸半　以象牙作〕	砗磲形一百八个〔各长一寸三分　以象牙作〕
（中略）	
铃五百卌口〔一百卌四口　各周一寸六分半　二百七十六口　各周一寸四分　一百廿口　各周一寸一分　子铁八两三分〕	
料铜一斤十三两	合白镴二两
练金小一两一分二铢	水银小八两
铃玉一百八枚〔廿四枚　各周三寸半　卌八枚二寸九分　十二枚　各周二寸四分(略)〕	各周二寸　十二枚　各周
料铜二斤三两二分	合白镴一两一分
练金小三分四铢	水银小五两二分
珊瑚形卌八个〔各长一寸半　以象牙作〕	砗磲形卌八个〔各长一寸三分　以象牙作〕

天平宝字八年《造东大寺司告朔解》

铸作露盘匏柄一枚	功四百十六人
铸作露盘耳管二口	功四百人
铸作石山寺磬一面	功十二人
铸作露盘冠管一口	功二百九十六人
错作露盘薄仙花八枚	功三十二人
错作露盘伏钵一口	功九十人
磨露盘伏盘	功二百五十五人
错作露盘铎卅口	功百九十一人
错作露盘管并盘等	功二百卅一人

天平宝字八年《乐具欠物注文》

欠物
唐古乐素方皮儿布衫壹领　鞊鞢带贰条　中乐唱歌帛裤壹腰　栉壹枚
　　靴贰拾两　　作面贰拾五枚　　〔散乐〕鼓筒壹口
　　片皮壹枚　　又靴拾贰两　　末额叁条
　　　右、请乐三具之中、欠物且注如件、

天平宝字八年《乐具欠失解》

七月十四日下吴乐二具之内欠物
鼓片轮壹枚　圆冠贰口　大孤儿袍壹领　袄子壹领　吴女从腰带壹条〔已上前一之内〕
笛吹帛汗壹领　鼓打布衫壹领　钲盘打袜壹两　大孤父袜壹两　醉胡布衫壹领〔已上前二之内〕
　右、为十五日下充若樱部梶取吴服息二人、即检定欠物如件、又此物十八日返上、更欠钲盘袜一两、鼓带二口、
右欠物之中、袜一两可进梶取并息人、鼓带可进□□内藏金元粟田乙万吕、仍记注如件、
（中略）
八月廿四日下乐物计定所欠如左
高丽乐　头单袄子壹领　梓舞末额肆条
　狛形　袍壹领　振鼓帛　袷袴贰要　末额弍条
　弄人　帛汗衫贰领　裤贰要　袜壹两　冠陆领
要带叁拾贰条　铃壹口〔破〕　白盘壹口　履并靴不请下
中乐鼓打　裤壹要　三台裤壹要　宗明乐布衫一
布作面贰拾伍面　要带贰拾伍条　靴廿五两
　方响槌壹柄
古乐　破阵乐　衣服贰具　要带捌条　靴捌两
　草鞋拾玖两
　　右、比校检财帐、所欠物如件、但婆利久太调度、皆不请下、

天平神护元年《吴乐装束欠物注文》

欠物事
　鼓击帛裤壹腰
　右、为四月八日会、请下吴乐前二中所失物如件、此追勘认、进上申已讫、

天平神护二年《乐具欠失物注文》

欠失物伍种
吴女从帛袜壹片　　钲盘击袜壹两〔布〕
醉胡帛汗衫壹领〔已上三种前一具〕
昆仑胫裳壹具　　金刚桙持〔已上二种后二具　绯袜壹片〕
右、乃用月八日斋会、自仓代请下吴乐二具之内、所欠如件、但以后日成求将进、
(中略)
欠失物事
横笛壹个〔唐〕　　尺八一口〔唐〕
右、四月八日欠物、注显申送如前、以解、
神护二年五月一日少昔麻吕
勘知史生大和虫万吕
筚篥一只　付鱼主　　仓人吴服
(中略)
唐散乐带叁拾叁条
唐杂乐欠物　黄杨桴三个　筚篥头一口　又不下物　新罗琴叁
苆篌壹面　筝壹面〔不下〕　又布作面肆条〔欠〕　冠二枚　巾子一口
单袍十九领　半臂廿四领　帛裈二腰　帛袷裤十三腰　帛汗衫廿八领
鞊鞢带廿四条　麻沓十九两
右、请乐三具中、所欠物如件、
(中略)
吴乐具
前一　〔铸所〕〔笛吹帛衫一领无　大孤之儿袍一　袄子一无〕
前二欠物　〔造物所〕〔鼓打布衫一领　加楼罗袜一两无〕
〔锦袜一两〕〔鼓打〕　〔鼓十面〕〔之中破二面无〕　〔扆著铃廿一〕
(中略)
后一〔木工欠物〕鼓十面先充了
〔中略〕
笛吹裤一两　醉胡帛汗衫一领　金刚力士桙取作头二无
圆冠二枚　鼓片轮一枚　麻袋二口　吴女从带一条
袜一两　庇特沓一两
(中略)
行主四具〔三具各五、六种　一具五种付前部友足〕杂乐比巴一面〔黄笛一尺八一〕
靴一足〔付文大成〕　黄笛一〔槐田总足〕

天平神护三年《花会唐乐所解》

前二欠 醉胡〔布衫一袜一片〕　鼓击〔袜一两〕 大孤父袜〔一两〕　钲盘鼓二两　勒肚巾二

古裂[1]墨铭中所见的乐器

所谓正仓院文书之外，院藏有莫大数量的染织品古裂，明记着用途、种类、使用的时间等等颇多，其中也可以找到当时乐器的丰富资料。尤以天平胜宝四年(752)四月九日东大寺大佛开眼供养会时用的乐舞工衣服上墨铭为压卷。此外还有若干圣武天皇一周忌斋会用品上的题志。松岛顺正氏长年整理搜集出来的大部分载在《正仓院古裂铭文集成》(《书陵部纪要》，2—3 号，1952—1953)。铭文的表现法有一定的规格，现在举其若干例：

东寺唐古乐横笛汗衫　天平胜宝四年四月九日

东大寺唐中乐鼓打衫　天平胜宝四年四月九日

东大寺鼓系带后一　长三尺八寸 广四寸　天平胜宝四年四月九日

东寺唐散乐

行主一人　(裹)

拍子一人

□□二人

天平胜宝四年四月九日

各乐工所属乐，有大歌、唐古乐、唐中乐、唐散乐、貊乐、度

1　古裂即古织物残品。——译注

罗乐、吴乐(伎乐)、雅乐凡八种，大歌、度罗乐缺少乐器资料。唐古乐当后世日本雅乐的所谓古乐，中乐当所谓杂乐。下表加有〔〕符号的是铭文缺少衣料名目的：

一、唐　古乐

乐　工	古　　裂
三鼓打	布衫一
横　笛	半臂一、汗衫一 衫一

二、唐　中乐

乐　工	古　　裂
鼓　击	衫二、汗衫一
筝	〔布衫〕一
琵　琶	袍一、半臂一
横　笛	衫一

三、唐　散乐　＊有“方响”字样

乐　工	古　　裂
拍子打	衫一、〔裹〕一
鼓　击	布衫二
四鼓打	衫一＊
口　笛	衫一

所谓不详、今暂附于此

铜钵子	〔绝幞〕一

四、貊　乐　＊有“尺八”字样

乐　工	古　　裂
拍　子	袍一
铜　拔	〔袍〕一
铃	布衫一＊
铃　从	布衫二
白　盘	布衫一
振　鼓	〔裹〕一
鼓　击	〔布袜〕一
小鼓打	衫一

五、吴乐

乐　工	古　　裂
前钲盘击	袜一
后钲盘击	带一
□□盘击	带一
前鼓击	袴二、带二、〔袜〕一、袜一
后鼓击	〔布衫〕二、带四、袜四
鼓　击	〔布衫〕一、〔袜〕一
前笛吹	袍二、〔布衫〕一
后笛吹	〔带〕一、袜一、幞一

杂乐。那时的杂乐，意义表示得不很明了。《乐具欠失物注文》里举有唐杂乐欠物黄杨桴三个、筚篥一口；又如下出的例，用着阮咸，可以认为是唐乐的一种。有个阮咸袋、深绿绝面、黄绝里子，墨书有：

东大寺

纳杂乐阮琴袋

这袋中物就是南仓里今存的桑木阮咸（铭“东大寺”），可知当时还有阮琴一称。

还存有镇袋二口，大概是纳收圣武天皇一周忌斋会时用品之枚幡镇铎的。其墨铭云：

东大寺枚幡镇袋　　　　左十

天平胜宝九岁五月二日

一口不记号码。现品上铭刻有“十”的，袋上没有记。

画图中所见的乐器

院藏乐器及其他器物上，往往表现有奏乐图，其数不下十指。例如琴面、阮咸、琵琶、五弦琵琶的各个捍拨、尺八的管侧、笙、竽的匏、弹弓、绘箱、屏风、镜背等，都可以见到。这里总括录出：

1．金银平文琴——表面方形区划内有三个道士坐在树下，一人弹阮咸，一人弹琴，一人举着酒杯，又另有一人胡装，弹琴。

2．螺钿紫檀阮咸——圆形捍拨，用密陀僧画着四个女子在花下游园，其中一女弹阮咸。

3．螺钿枫琵琶——捍拨上有骑白象的数胡人，或吹横笛，或吹筚篥，或吹尺八，或掌拍腰鼓，一人翻长袖而舞。

4. 螺钿紫檀五弦琵琶——贴玳瑁螺钿装的捍拨上，有骑骆驼的胡装人物弹琵琶。

5. 雕刻尺八——管侧细刻唐风人物郊游景象，中有一女子弹琵琶。

6. 假斑竹笙、假斑竹竽——均在银平脱的壶面表现有吹奏人物。

7. 吴竹竽——银平脱壶面表现着吹笙的迦陵频迦。

8. 漆画弹弓——一侧画有唐装束的人物约一百人，或缘竿，或跳丸，或人马等等极尽种种杂戏之妙，傍有助兴的，立奏或坐奏各种乐器。乐器有拍板、铜钹、一杖打的扁鼓(？)、二杖打的槽形大鼓、两手拍的腰鼓，一杖一掌或二杖打的细腰鼓、及其他的鼓，还有竖箜篌、琵琶、尺八、箫、横笛、笙等很多，可以学得当时不少的乐器的奏法。

9. 苏芳地金银绘箱——盖面上金银线描三童子，一握天衣而舞，一人左手持一杖，右手用掌打着膝上的缔鼓(虽似羯鼓，奏法近细腰鼓)，一人吹着筚篥。

10. 蜡缬屏风——表现着吹长嗦(吹口)的笙。

11. 金银山水八棱镜——镜背表现着吹奏长嗦笙或竽的人物。

12. 密陀绘盆(缺损)——画有一似是童子，膝上横琴而弹。乐器不见尾部，由其表现的矶而知其为琴。此画的残缺部，1957年应用红外线照相而显明了。

主要从遗品上看到的资料

研究古代乐器，远比单是文献的记述或图像(绘画、雕刻)的表现重要得多的是乐器本身的遗品。现在综合正仓院所存遗品二

十三种及其他文书、画图上的资料，以乐器遗品为中心，按四纲分类列举其概。标小题〔文书〕者，包括所谓古文书，也包含古裂铭及器物上所存的资料。

Ⅰ．体鸣乐器

1．拍子(拍板)　〔文书〕　唐散乐乐工布衫墨书云：“唐散乐百子衫”，百子就是拍子。

〔画图〕　弹弓漆画的散乐中，有一人物，所奏像拍子。拍子亦称拍板，用组系合坚质木板数枚为一串，用两手拍合，使相击出声，为节奏乐器。敦煌壁画中也屡见。日本通行拍子之称。

2．铜钹　〔文书〕　貊乐乐工袍有墨书：“东大寺貊乐铜拔”。又有不详所属的绝幞，墨书：“铜钵子”。

〔画图〕　弹弓漆画中一童子，左右手执铜钹，作上下相击之状。铜钹是铜制的皿状或钵状物，二枚为一组，是相击乐器，古写铜拔、铜跋，唐时写铜钹，一称铜盘。日本是飞鸟时代经由朝鲜传入的，奈良时代(710—794)称铜拔或铜钵子。后者更一转而为铜拍子、土拍子以传于后世。

3．锡杖　〔遗品〕

○白铜头锡杖	一枚，长 175.5 厘米
○白铜头锡杖	一枚，长 165.5 厘米
○铁锡杖	一枚，长 161.2 厘米

锡杖是僧侣所携的杖，梵语为隙弃罗(khakkhara)。古图像有龙门莲华洞的雕刻，法隆寺藏玉虫厨子密陀绘中亦有画着的。古形多上部圆形。这遗品的柄，俱是铁制，白铜头的二枚意匠的卓绝，铁制的一枚简素质实，皆非后世作品所能及的。环都有六个，正当义净所说的“若二股六镮，是迦叶佛制。”

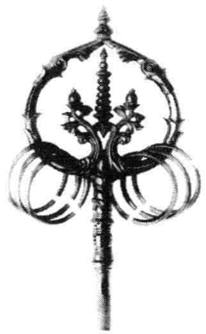


图 165　白铜锡杖头部（正仓院）

4. 铃　铃玉　〔文书〕　貊乐乐工及其从者的布衫，有墨书“东寺貊乐铃布衫”，“东寺貊乐铃从布衫”者。毛雕铃的里面铭有“承和四年(837)十月十日，勘定铃数百口，预诸天连咋万吕”字样。《造佛所作物帐》中记有铃玉计五百另四枚，铃计二千六百二十四口。铃玉计数必称枚，铃计数必曰口，由此可知二者形制，有所差别。铃玉较大，有周二寸、二寸四分、二寸九分、三寸五分的四式；铃则有周一寸一分、一寸四分、一寸六分五厘三式。这许多铃玉及铃是用在兴福寺西金堂里安置的经藏橱子二基及高座二具上作装饰的，遗物的金铜幡上丸铃的大小也大致相仿。

又，《乐具欠失解》里高丽乐欠物有铃，西大寺《资财帐》里有“金涂大铃五口”，可以证明高丽乐是用大铃的。铃也用于伎乐的装具。其一例，《乐具欠失物注文》里有“扉著铃二十一”。扉字大概是庇字的别写，[1] 西大寺资财帐吴乐(伎乐)有庇持。

〔遗品〕

○御冠残阙金铜铃

○铃铎类　　三十一连　　(千八百八十四口他破铃若干)

○金铜铃　　九口

○毛雕铃　　百三十口

1　然按《大日本古文书》所释，此字乃“扉”字之异写。

○金铜杏叶裁文	十连	附属铃
○金铜幡	四条	
○金铜镇铎	八口	
○金铜凤凰形裁文	一枚	
○金铜花形裁文	一枚	
○葛形裁文	二枚	
○金铜磬形(葛形裁文)	二十一枚	
○金铜磬形(葛形裁文)	十一枚	
○金铜杏叶	五十三枚	
○金铜杏叶	八枚	
○杂玉铃连贯饰	三十三连	

其中御冠残阙，指圣武天皇、光明皇后的御冠，装饰有径一公分内外的小铃。也有不开裂口而穿五小孔的。其余大都是佛殿幢幡上取音乐效果用的，总数大概很多。形状也有种种样子，有棍棒形、枣实形、桃子形、花蕾形、印章形等等。造佛所作物帐的铃玉有记明八面六角的铃，想见当年意匠的丰富。特别是其中最精致华丽的是一百三十口的金铜毛雕铃。细刻山水云草花鸟。这一些铃的大小，都和造佛所作物帐所注差不多。

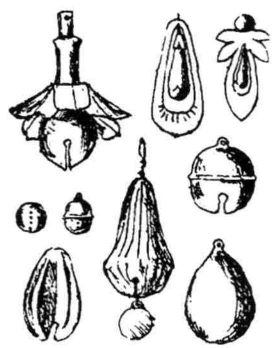


图 166　各种铃(正仓院)

铃，和名须须(suzu)，《古事记》、《日本书纪》有记载，古坟出土有埴轮(陶俑)、装身具、日用具、武具等所用之铃——铃钏、足结铃、镑垂具之铃、铃镜、马铃、辔镜板的铃、杏叶铃——有种种不同的铃，日本上古的人对于铃的非常爱好，良足惊人。

上古还有种叫做“奴弖”(nute)的，比丸铃还大，无宁是铎。

5．铎 〔文书〕 有“枚幡镇袋二口”。一口注有“东大寺枚板镇袋 天平胜宝九岁五月二日”、“左十”；另一口“号数不记”。按这二袋是收纳下述的镇铎的。又《造东大寺司告朔解》云“错作露盘铎卅口，功百九十一人。”这记的是塔的露盘——那时塔尖全部、瓦盖以上的部分总称为露盘——上装饰铎的镀金工数。塔庙悬铎的风习，起自古印度，与佛教一起东渐，而用于中国、日本的堂塔为常例。

〔遗品〕

○金铜枚幡镇铎	十一口
○金铜镇铎	一口
○金铜镇铎	八口
○金铜杏叶形裁文附属镇铎	

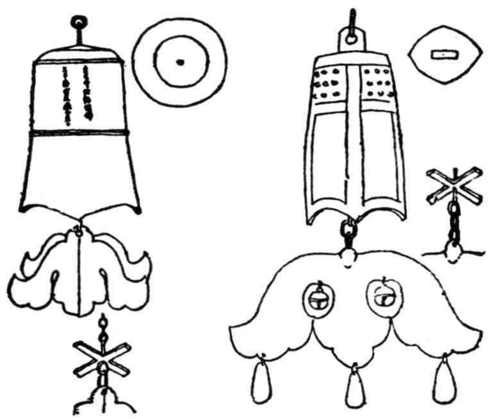


图167 铎二种(正仓院)

其中第一项者，圆口，九口有刻铭，一口有墨书(一口无铭)。其铭云：

东大寺枚幡镇铎　天平胜宝九岁五月二日

知系圣武天皇一周忌法养时用以镇庄严枚幡所用。有铭的十口皆同形，内部有十字交叉的花形舌，无铭的一口也大致同形而简素。第二项者，口形扁圆近周钟式，也有乳，其舌在花形的岔中悬着两个丸铃，下端宕着枣形板三枚。这种镇铎的内面涂朱，是为了仰见幡镇之故。

6. 磬　〔文书〕　造佛所作物帐云："磬十六枚"，又"十字磬二十四具"。注里看来，有(a) 高七分、广一寸九分的和(b) 高五分、广一寸四分的两种，论磬是很小的，从前后的记载来揣测，当是与十字磬(高五分、广一寸四分)及铃玉等同为幢幡的装饰用的。十字磬的尺寸如上述，很难想象是十字形。至《造东大寺司告朔解》有"铸作石山寺磬一面，功十二人"，则与前者不同，乃是正式的磬。

［遗品］

○铁磬　　一枚

这是十余前在假仓(临时仓库)里发见的，碎成四片而失去了一片的，复其原，则长可31.4厘米。中央撞座有花纹，左右伸展着蕨状枝蔓。本来磬是左右不均齐的石制乐器，周时按一定的法则制造，后世雅乐，蹈袭甚久。佛家之磬，由此分化而以金属造作，以左右均齐为式，中央有撞座。

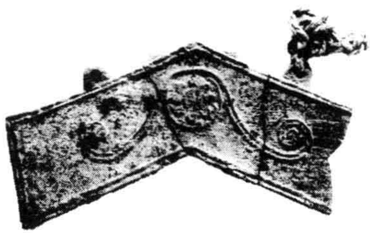


图168　铁磬(正仓院)

7. 方响　〔文书〕　《乐具欠失解》："中乐方响槌壹柄"。又唐散乐打四鼓者的衫，墨书作"方响"。

〔遗品〕

〇铁方响　　九枚

方响是俗乐中作编磬之用的乐器。构自不同音律的平铁板十六枚，分两排挂在一架，用二杖打鸣。方响是中国历史所用的，清朝及明朝传于朝鲜者，即今用于雅乐，并非珍品，然而这遗品却是唯一见唐制的资料，弥可宝贵。明治初发见民间散佚有一枚，所以实在遗存的有十枚，其形都上圆下方而大小厚薄各有差（图19）。长10.5—15.1厘米，广4.5—5.1厘米。靠近上缘穿小方孔，通绦丝悬于架上之用。其音清澄，有发天来妙音者。

8．钲盘　〔文书〕　伎乐的乐器有钲盘，见《西大寺资财帐》。《正仓院文书》里没有这乐器本身的记录，而有打钲盘者的衣服的记录，见于《乐具欠失解》、《乐具欠失物注文》、《花会唐乐所解》，又存有两条带子上的墨书题记，是乐工所曾经著用的。这钲盘之名，从字义来看，再从奈良时代尚未有钲鼓（一乐器名）之名，而平安时代以后又没有钲盘之称这一点上来看，可能钲盘就是钲鼓。平安时期以后的伎乐，不用钲盘而用铜拍子了。



图169　金鼓架架的是俗称华原磬（兴福寺）

9．金鼓　〔文书〕　《造佛所作物帐》里记着一个金鼓的基石，从吉野山里搬运到都城，用了一百六十六工，钱一贯九百四十八文。这一大基石，大概做了兴福寺重宝、后世通称为华原磬的台座，

永承年间(1046—1053)遭火，现在没有了(图169)。《兴福寺流记》所记金鼓一台云云，大小和现存之品(镰仓时代作品)相近，当初的乐器是否就和现存品差不多？不可得而确考。要之凡属金鼓，都是架起来打的。

10．白盘　〔文书〕　貊乐布衫有题“东寺貊乐白盘布衫”者，《乐具欠失解》高丽乐条下有“白盘壹口”的记载，从字面看来，像是一种乐器。白盘的日本音近似柏板，不过貊乐里拍板写作拍子的，当是另一物。姑记于此，以俟他日考证。

II．皮乐器

1．扁鼓(？)　〔画图〕　弹弓漆画中有数例。都以左手拿住鼓边缘，高举头上，右手执桴而打。斯坦因搜集的敦煌画里也有这样的。不过通过这种简素的图画，看不出是鼓还是锣之类，且存其疑。

2．振鼓(摇鼓)　〔文书〕　《乐具欠失解》有“高丽乐振鼓帛”，与《西大寺资财帐》高丽乐器的“振鼓二柄(并彩色)”相呼应，表示着当时高丽乐是用振鼓的。但是，究属何等样的振鼓，不能明确。

3．圆筒缔鼓　〔画图〕　苏芳地金银绘箱盖面描画一童子左手执桴，右手用掌，打着个短圆筒形的缔鼓(W型)。形近羯鼓，



图170　苏芳地金银绘箱上的奏乐童子(正仓院)

奏法则不同。羯鼓有两杖鼓之目，是两手执桴而打的。鼓名不详。

4．槽形缔大鼓　〔画图〕　弹弓漆画的散乐中有之。框的中部稍膨出的大形鼓，从用途、奏法看来有两种。第一种是绦纽作 川型，一人背了跳舞，后面一长袖舞者在打。第二种框比前者短，绦纽作 Y 型或 W 型，横倒在地，而奏者以两杖打鼓的一面。两种都不遗存于后世日本，鼓名也不明确。奈良时代的唐乐不用后世的火焰太鼓，所以《西大寺资财帐》的唐乐、大唐乐大鼓，可能就是这样的鼓。或者散乐用的特殊的大鼓，遽不能断。

5．细腰鼓(a)——腰鼓　（伎乐用）　〔文书〕　伎乐的鼓是腰鼓(和名 kuretsuzumi，吴鼓)。文书里只记的是鼓。《乐具欠失解》、《乐具欠失物注文》云：“鼓片轮一枚”、“吴乐具，鼓十一面”。腰鼓是双皮鼓，所以有“鼓片轮一枚欠”的注记。此外，散见有记伎乐打鼓者衣服之文。遗存的衣服而有墨书的，有腰鼓工布衫三领、裤二口、袜两双又五只。伎乐特别是腰鼓工的衣服如此多，腰鼓的遗品也丰富者，因为伎乐里用腰鼓特别多。通常一伎乐团用横笛一、钲盘一、腰鼓十。

〔唐乐用〕　唐乐用的腰鼓和伎乐用的如何不同，今不易详。然在奈良时代，确有分别，据西大寺《资财帐》可知。正仓院文书虽无明示，兹举其可以拟为指腰鼓者。

〔文书〕　《乐具欠物注文》有“散乐鼓筒一口片皮一枚”。散乐之用腰鼓，《通典》有明文：“散乐用横笛一，拍板一，腰鼓一”。奈良时代另用四鼓(细腰鼓)，所以这散乐鼓筒可能是细腰鼓的，然与下述的墨书参合而观，当是四鼓以外之鼓——则腰鼓也。墨书见于散乐布衫二领，其文云：“东寺唐散乐布衫，鼓打”、“东寺唐散乐击鼓衫”。

〔画图〕 弹弓漆画的散乐中，立而两掌拍细腰鼓者凡三人。这是散乐用腰鼓。又螺钿枫苏芳染琵琶的捍拨画中，骑白象的胡人乐舞里有打腰鼓的。这些画里表现的鼓框，和伎乐用的遗品稍有不同，近于下述的细腰鼓(b)的框。唐乐用的腰鼓之制是否如此，未能遽断。

〔遗品〕

○漆鼓筒 二十二口

○鼓皮残阙 一束

(附)铁鼓轮 一束

这二十二口，是腰鼓的框。都同形，一木做成细腰，腰部有三条带。肉厚，内部刳空作圆筒状，直至于近口缘(图42)。

a. 大形者十九口——长41—42.4厘米，涂黑漆，有“东大寺”刻铭。

b. 小形者二口——长39.3厘米，无铭。

c. 彩绘框一口——长41厘米，黑漆上绿青描花卉纹。

鼓皮零残是否属于腰鼓的，不无存疑，姑记于腰鼓之末。都记缔鼓之皮是确实的，其中有一双，面径7厘米余，穿有十二孔，用麻绳相缝合。其余的零残，复其原，面径可28厘米，似有十六孔。而此外有铁鼓轮(铁箍)九个(三双三只)，其大小与上述鼓皮零残的缘边所用略同。由于鼓轮数之多，测知其用于腰鼓者。

6. 细腰鼓(b)——一鼓、二鼓、三鼓、四鼓 上述的腰鼓也属细腰鼓，这里要谈的是一鼓二鼓三鼓四鼓成为一系列的细腰鼓。这种鼓框是像两钵以底相接的形状，与腰鼓大不相同。一鼓最小，顺序而形大，四鼓最大。

〔文书〕 有唐古乐乐工的布衫墨书“东寺唐古乐三鼓打衫”，有唐散乐乐工的布衫墨书“东寺唐散乐四鼓打衫”者。

〔画图〕　弹弓漆画的散乐里虽有“右击以杖、左拍以掌”的正统奏法者，却有执两杖者不知是否正确。又有蹲踞而奏细腰鼓（？）者三人但打一面。一以右手，二右拍左杖，三以两杖击鼓面。恐系描写同一种鼓的三种奏法。由其大小推之，可以认为四鼓。

〔遗品〕

○磁鼓筒

三彩釉的美丽鼓框，从长与面径的比例来看，可拟以二鼓。（图171）全长38.1厘米，面径21.8—22.5厘米。腰部之径11厘米。略当《旧唐书》所谓腰鼓、大者土。此遗品的烧成地，有说是日本，有说是外来（唐—辽）的，尚未得定论。



图171　三彩细腰鼓框（正仓院）

此外还有关于鼓的资料，总括附记于下。

〔文书〕　《乐具欠失物注文》有“黄杨桴三个”，似系唐杂乐用于鼓的。见于乐工衣服的墨书，而其鼓为如何鼓不明了的，有“东寺中乐鼓击汗衫”、“东大寺唐中乐鼓打衫”、“东大寺貊乐鼓击”、“东寺貊乐小鼓打衫”。最后的貊乐小鼓，见于《西大寺资财帐》高丽乐器，形制不明。

III. 弦乐器

1. 琴　〔文书〕　《献物帐》有“银平文琴一张，漆琴一

张”、“琴弦十四条”。《杂物出入帐》里有：“金银平文琴、漆琴”。这两个平文琴，是证明今日遗存古琴多缺乏装饰而古代确是施装饰的有力资料。现在遗品就是后一个平文琴。

〔画图〕　金银平文琴面，方形区划内，画有坐在树下的三个道士，其中一人弹着琴；散布在方区之外的人物，也有一人弹着琴。这都是置琴膝上而弹的。又残缺的密陀绘盆(盘)上也画有弹琴的童子。

〔遗品〕

○金银平文琴　　一张，长 114.2 厘米

○琴弦零残

○轸　　二种

这平文琴是弘仁八年(817)换纳之品，表里两面都满是金银平纹，装饰极其奢豪，世绝伦类。龙舌深没在龙唇之间，极见唐琴的规格。池内有墨书：“清琴作兮□□”；凤池内有：“乙亥元年”、“季春造作”字样。乙亥当开元二十三年，或当贞元十一年。附属有残弦五条。又献物帐里所见平脱梳箱中，存有琴弦(白、斑、附有中弦、小弦的木笺)，是考察唐代琴弦的遗制的宝贵资料。由此可以知道当时已有缠弦之制。琴轸两个之中，一个是角制的，六棱而长 2.6 厘米；一个是紫檀的，长 2.75 厘米。比后世的轸短小。此外还存有临岳及其台材。还有关于琴的，有一口朴木金银绘的称为琴箱的，但是箱中的空间不像适于放琴。

2．七弦准　〔遗品〕

○桐木琴残件(槽、里板)(铭“东大寺”)　　长 120 厘米

○七弦乐器残件　　一具

琴样的朴素乐器残件，存有槽和里板及轸筐(图 59)。外形似琴而矶无肩腰，表面无徽，里(底)面穿一音穴，尾部有轸筐附着

痕。轸筐如琵琶的头而有七孔，今存轸六个。1948 年汇集残料，知为一个独特的乐器，由其构造之特异，悟到这是个音律用具，暂时命名为准(但是目录上记的七弦乐器残件)。

3．瑟 〔文书〕 《献物帐》有“楸木瑟一张”。《杂物出入帐》记有还纳《献物帐》里的瑟，并详注其装饰：“瑟一面(紫檀临岳，以龟甲饰二端并侧，盛腊缬袋)。”据此知现存残件即是。

〔遗品〕

○瑟残件 一板

只剩得龙尾板一枚。长 21.2 厘米，阔 22.8 厘米，比筝小。通弦孔二十四。面上墨画龟甲文而盖金箔，有其痕迹。由是可知原为贴金箔而盖瑇瑁的小形瑟。现存有可能是纳此瑟之袋(长 170 厘米，阔 24 厘米)。

4．筝 (文书) 《献物帐》有“楸木筝一张”，《杂物出入帐》记此筝出藏后换纳品的筝一面。还有乐工布衫墨书“东□寺中乐筝□□”，袋上墨书“东大寺筝袋”者。又《乐具欠失物注文》记有不下物的“筝一面”。

〔遗品〕

○筝残件第一号 一束

○又第二号 一束

○又第三号(木画榥弓) 一张，长 190.8 厘米

○又第四号 一束

○筝残材 若干

○柱(二种) 三个

奈良时代(710—794)的筝是学唐式的，龙额板、龙尾板、矶、表板等都各异其材而构成槽的，因之有克服构造上弱点的必要，腹中排列有龙骨板(图 172 之右)。今残存的只是一小部分而已。

例如龙额板、龙尾板、龙角、矶、龙角(？)、龙唇、表板、里板、龙骨板等，都离脱筝体的。此中第二号比较剩有各部分品，可以还原全形，1952年秋，补充了不足部分，还复了旧形。其长190.85厘米。这是全世界唯一的唐制筝标本。此筝许是弘仁十四年(823)所还纳。此外有所属不明的筝残材，表板片、里板等。柱(a)二个，是贴玳瑁金箔的；柱(b)一个，有金泥绘的。其形与后世的大同小异(图172之左)。又所谓筝袋者，有一件(长180厘米、阔29厘米)，及一破残的。其他有附木笺标明"筝弦"的若干条残零(《献物帐》记载的)，都足以征古制。

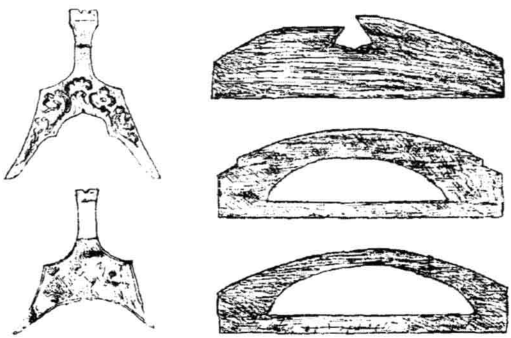


图172　〔左〕筝柱　〔右〕筝槽内的龙骨板(正仓院)

5．新罗琴(伽倻琴)　〔文书〕　《献物帐》的金镂新罗琴二张，《杂物出入帐》记着出藏后换纳品，就是现存的新罗琴二张。亦足以想见这乐器的装饰一斑。又《乐具欠失物注文》不下品项目下有"新罗琴叁"。

〔遗品〕

○金薄押新罗琴　　一张，长158.1厘米

○金泥新罗琴(图65)　　一张，长153.3厘米

○新罗琴残阙(铭"东大寺")

○又残材　　　　一张，长145.3厘米

前二张是弘仁十四年(823)换纳品，现存有附属的金绘柱六个、黑梯柱四个。新罗琴适当朝鲜称为伽倻琴者，日本以其传自新罗人，故有此称。槽都是独木刳空的，没有像筝那样的里板，尾端有羊角形的绦扣，张十二弦。槽的一侧系带挂在肩头奏的。前二张都是表里及腹中都有花草文。后一张相当腐朽了，但是羊角头上还附着有旧弦的零残，足见古制。残材有羊角头的残片二点。

6．和琴　〔文书〕　《献物帐》有桧木倭琴二张

〔遗品〕(有△符号者是全长不完备的)

○桧和琴第一号(北仓)　　　　一张，长208.5厘米

○和琴残阙第一号(假仓)　　　　一张，长208.6厘米

○桧和琴残阙第二号(北仓)　　　　一张，长197.2厘米

(铭“罽索堂”)

○桧和琴(南仓)(铭“东大寺”)　　　　一张，长155.9厘米

○和琴残阙第二号(假仓)　　　　一张，长161.6厘米

○同　　第三号(同)　　　　一张△，长161厘米

○同　　第四号(同)　　　　一张△，长170.6厘米

附　里板(北仓)(铭“罽索堂”)　　　　一枚，长171.2厘米

○同　　第五号(同)　　　　一张，长191厘米

附　里板第一号(假仓)　　　　一枚，长160.2厘米

(铭“东大寺”)

○同里板　第二号(同)　　　　一枚，长172.6厘米

○和琴小口板(同)　　　　二枚

○和琴槽残材(同)

和琴，一名东琴，或日本琴，是日本民族独自的乐器，许自公元前后就有的。初期的是五弦，后来以六弦为定制。鸱尾端具见民

族癖的尾状绦钩，在奈良时代尚未有一定的定形，制作自由的。又其大小，响孔的形状，装饰法等等，都无一定的规格，此遗品足为明证。最大的两张，形制全同，原当是一双，或许就是《献物帐》的桧倭琴二张。有羂索堂铭的是移自东大寺羂索堂的藏品。最华丽的是南仓的桧和琴，矶有曾贴玳瑁画的痕迹，近年已整理修复其画。又最奇形的和琴，是残阙的第五号，头部稍大而长。通观以上十张和琴，可知奈良时代，人们如何爱好这乐器了。

7．箜篌(a)——卧箜篌　〔文书〕　《乐具欠失物注文》记有不下物“笃篌一面”。笃篌就是箜篌，西大寺《资财帐》于大唐乐作箜篌，于唐乐器、高丽乐器作笃篗。笃篌、笃篗皆同箜篌，或是指卧箜篌的。高丽乐的箜篌是卧箜篌，是有明证的。

8．箜篌(b)——竖箜篌　〔文书〕　参照前条。

〔画图〕　弹弓漆画中有蹲踞而弹箜篌的乐工。

〔遗品〕

○螺钿槽箜篌残阙(铭“东大寺”)　一张

○漆槽箜篌残阙　一张

竖箜篌是经由百济传于日本的，和名有百济琴之称。这遗物二张，俱大形，大概是唐乐用的(图 83)。现状都缺损了槽的上半，响板也大破，仅存肘木和脚柱，保存着旧形。响板开着左右数对半月状响孔。前者的肘木是简单的圆棍，后者的肘木断面作S形，显著奇异的意匠。圆木插有拨镂牙钉，S形木插有木制的钉和轸。弦数二十三，前者由绦轸调律，后者以木轸调律的。前者绦轸残片附著有残弦，近年也发见了后者的残弦，由此可以窥知旧时的弦制。以响孔为有力的根据而还原这种箜篌时，前者身长可 150—170 厘米，后者可 170—190 厘米。如此大形的箜篌，立奏坐奏都不便，大概坐在凳上弹奏的。

9. 阮咸 〔文书〕 《献物帐》有“螺钿紫檀阮咸一面”、“阮咸弦四条”，当是指现存品二面中的一面。又南仓阮咸袋有墨书“东大寺”、“纳杂乐阮琴袋”。从知还有阮琴之称。江户时代自元禄六年(1693)的《开封记》以来，称大蛮琴。

〔画图〕 螺钿紫檀阮咸的圆形捍拨中画有一女子弹阮咸。据红外线照片看来，分明还画着柱。又金银平文琴的面上，方形区划内画的三道士中一人在弹这乐器。可知古奏法。

〔遗品〕

螺钿紫檀阮咸(图 91)　　一面，长 100.7 厘米

桑木阮咸(铭“东大寺”)　　一面，长 100.1 厘米

前者是《献物帐》所记载的，十四柱和两个轸是后补的，螺钿、木画也修补过的处所。十四柱中，头部的九枚，从颈表的螺钿装饰上看，现在的位置是适当的；其他五柱，是否都合于古律，有须检讨。圆体的中心贴有圆形捍拨，以密陀绘画有四女子在树下　全无响孔是这乐器的特色。后者也有十四新柱，复手也一半是补作品。十四柱位置，像是参考前者来按定的，弦长比两者不同，而且旧贴布痕有残存在柱间的，这正当柱位是尚须研究改正的。圆体中央贴有朱彩晕绚的花形捍拨，画有树下胡坐的三老人。

阮咸是唐时改造汉琵琶(秦汉子)而成的圆体修颈乐器，有月琴之称。《通典》说是四弦十三柱，遗品却有十四柱。这第十四一柱，本来是第 IV 弦专用的孤柱，所以不在数内，也未可知，四弦由大弦而子弦，次第而细，与琵琶同样的，而今遗品却附有复二弦，反于古制。献物帐所云“阮咸弦四条”却无存。

10. 琵琶 〔文书〕 《献物帐》：“螺钿紫檀琵琶一面(付纸)红牙拨镂拨”、“紫檀琵琶一面”、“琵琶弦四条”。《乐具欠

失物注文》："杂乐比巴一面"。略写比巴，已见于此。又有作琵笆之例：乐工袍作"东寺唐中乐琵笆袍"。

〔画图〕　弹奏琵琶之图，见于螺钿紫檀五弦琵琶、紫檀木画琵琶的捍拨。弹弓漆画里也有，雕刻尺八上也见到。奏法一如日本雅乐的琵琶奏法。

〔遗品〕

○螺钿紫檀琵琶（北仓）	一面，长 100.3 厘米
○红牙拨镂拨（同）	一面，长 20 厘米
○螺钿枫琵琶（南仓）（铭"东大寺）	一面，长 100.3 厘米
○木画紫檀琵琶（同）	一面，长 100 厘米
○木画紫檀琵琶（同）	一面，长 101.2 厘米
○紫檀琵琶（同）	一面，长 102.2 厘米
○紫檀金银绘拨（同）	一枚，长 20.2 厘米

北仓的琵琶一面及拨一枚，是献物帐所载的。这一共五面，质材装饰虽有不同，都是伊朗式的曲颈琵琶，是四弦四柱制的。四柱位置也如日本雅乐琵琶。尤有二面颈上施有木画纹装饰，花纹与柱位适相配合。北仓琵琶，槽以外的部分都是大破而修补的。南仓的第一面，捍拨上画有骑象鼓乐之图，其他装饰也丰富，五面中最尽美善。半月响孔的内部（槽底）都贴金箔，也只有这一琵琶。南仓的第二捍拨画狩猎图，装饰稍次于上述一面。南第三最朴素，捍拨画有鸷鸟。五面中二面是螺钿的，二面施有鲜丽的木画，与敦煌壁画里所见装饰相似，表现着那时的好尚绚烂。琵琶拨二枚，与今日日本雅乐所用略同制。《献物帐》所载银平脱梳箱里的琵琶弦，今已佚失，不能与后世弦制作比较，是所遗憾，可是关于琵琶，还有如下二遗品：一为琵琶袋的零残。白毡制的琵琶槽形的袋心，和绚烂大花纹织成的旧形锦一枚。另一

件是琵琶谱中最古的《天平琵琶谱》断简。写在中仓所藏古文书的纸背的，其字体与敦煌发见的《琵琶谱》中字相通。

1．五弦琵琶(五弦)　〔文书〕　《献物帐》：“螺钿紫檀五弦琵琶一面”、“五弦琵琶弦五条”。据《杂出入帐》，弘仁十四年(823)二月十九日出藏，是年四月十四日还纳；今犹遗存如故。

〔遗品〕

○螺钿紫柸五弦琵琶(图 97)　　　　一面，长 108.1 厘米

这一遗品是天下唯一的唐代五弦标本，华丽比于螺钿紫檀阮咸。这五弦全般比琵琶细，颈直，很保存着印度原型。形似虾尾的尖端、轸五个及螺钿，多有后补痕迹。颈的五柱中四柱与其部的螺钿装饰相呼应，知其位置无误。第五柱疑系第Ⅴ弦独用的孤柱。这五柱的排列，看是用指按弦于乘弦与第一柱之间，以及其他各柱之间来求所需音律的。这一点与四柱琵琶不同。捍拨贴玳瑁，表现着骑驼胡人弹琵琶。这乐器唯一的乐谱，有阳明文库所藏《五弦谱》一卷。至献物帐所载梳箱中的五弦五条，今无存。

IV．气乐器

1．鸣镝　〔文书〕　献物帐里鸣镝写作哮。因其材质彩色而冠以牛角、鹿角、木、鹿目眼牛角、碧、赤、白等称。

〔遗品〕

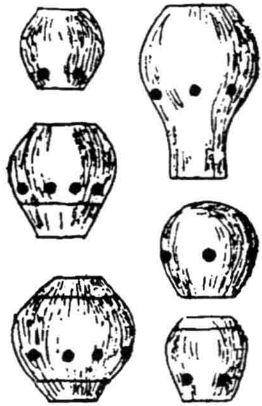
○箭(青哮铁镞)

○箭(牛角哮[八孔]铁镞)

○箭(青哮[六孔]铁镞)

○箭(白哮[四孔]铁镞)

《和名抄》(十三)里说：《汉书音义》云：鸣镝如今之鸣箭也。《日本纪私记》云：“八目镝(夜豆女加布良)。”和名叫


图 173　鸣镝(正仓院)

yatsumekabura 或古称 narikabura,《古事记》里亦散见其文。其构造是镂空的芜菁根状物，周围穿数孔，附之于镞与箭杆之间而射时，其孔坐空气涡而作响；故名鸣镝。孔多，故有八目之称，并不定限于八数。遗品有四目、五目、六目、八目的。材质据《献物帐》有木、角制而雕镂的美丽之品。现存遗品则是牛角、鹿角、木的，还有未完工的鹿角者。普通一个胡禄箭室里放一个鸣镝是定式。

2．尺八　〔文书〕　《献物帐》有“玉尺八一管，尺八一管，桦卷尺八一管，刻雕尺八一管”，又有“雕石尺八一管”。貊乐铃工布衫墨书有“尺八”。《乐具欠失物注文》有“尺八一口”、“尺八”。《献物帐》的五口，今俱存。

〔画图〕　弹弓漆画中有坐奏立奏尺八者。又螺钿枫琵琶的捍拨画上，骑象胡人中有吹尺八(或筚篥)者。

〔遗品〕

○玉尺八(北仓)	一口，长 34.35 厘米
○尺八　(同)	一口，长 38.25 厘米
○桦卷尺八(同)	一口，长 38.5 厘米
○刻雕尺八(同)	一口，长 43.7 厘米
○雕石尺八(同)	一口，长 36.1 厘米
○牙尺八(南仓)	一口，长 35.2 厘米
○竹尺八(同)(铭“东大寺”)	一口，长 39.3 厘米
○竹尺八(同)	一口，长 40.9 厘米

遗品八口中，五口是《献物帐》里所记的。材质有竹、玉、石、牙四种。原来是用三节的竹来做的，所以用竹以外的材料来做时，也一定做成像竹一样三节。竹制的，以近根一头为筒口，去根远的一头为吹口——间或像桦卷尺八那样颠倒的——模仿竹节也准此。指状作杏实状，前五后一，凡六孔。因为管长各各不同，音律也不一，实验结果，知道各尺八的音律组织中有一定的规律。筒口与最上一孔是同律的，由筒音次第出徵、羽、变宫、宫、商、角、徵六声，又因一种按指法能于角徵之间出变徵声。

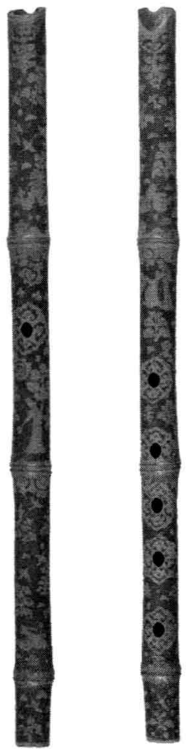


图 174　刻雕尺八(正仓院)

八口中可以特记的——桦卷尺八的用法，与竹的相反，管上处处用桦樱树皮缠贴，是其异色。刻雕尺八(图 174)最长，略当唐律尺的二倍，管侧雕有细密的图纹，最值得注意的尺八。雕石尺八也是全管满施有浮雕装饰的。这管尺八在延历十二年(793)的《曝凉使解》里已见折半的记载，伤损已古，与雕石横笛是成配的。牙尺八也与牙横笛成配。以上八口和法隆寺旧藏尺八一口合共九口，都是研究唐代音律的好资料。

3. 箫　〔文书〕　《献物帐》有“甘竹箫一口”。

〔画图〕　弹弓漆画中有两手持箫立奏者，见其正面。

〔遗物〕

○甘竹箫第一号(大)　　一口，高 30.5 厘米

○甘竹箫第二号(小)(图 175)　　一口，高 23.5 厘米



图 175　甘竹箫残品(正仓院)

一向的目录都作甘竹律，其实是箫。二口都已残破，第一号是旧椽木和旧管七根与新管五根和一椽木用革带缠合成的十二管箫，经后来修补还原的，其形态很奇异。第二号存有旧管七根和一椽木。旧管内有塞有纸的，这是缩短管长以便于调律之用的。因知这二箫都是底箫。唐时中亚及中国的佛画和雕刻里所见箫，都排列着长短之差不大像这遗品的管十多根，这二箫如果还原起来，可有十六管。吹口是凹线条沟式(Auskehlungssystem)的，今缅甸北部有同制的箫。

4．横笛　〔文书〕　《献物帐》有“雕石横笛一口”。就是现存的。《乐具欠失物注文》有“横笛壹个(唐)”，“黄笛”，黄是横的略写。唐古乐、中乐的乐工着过的，有衫、半臂等五件，表示着横笛之多用。

〔画图〕　螺钿枫琵琶捍拨画中有骑象胡人之一是吹横笛的。弹弓漆画里也有奏横笛者。

〔遗品〕

○雕石横笛(北仓)　　一口，长 37.1 厘米

○牙横笛(南仓，图 177)　　一口，长 32.35 厘米

○斑竹横笛(同)(铭“东大寺”)　　一口，长 32.2 厘米

○竹横笛　　一口，长 38.6 厘米

北仓横笛是《献物帐》记载之品。四口长短不同，音律有差，

都是七孔的唐乐系统的。竹选节有小枝的，近根一头作吹口。二口的竹节小枝都颇长大，石、牙制的也雕刻着小枝。指孔与尺八同样，也是杏实形。音律亦后筒口与最上孔同音律。雕石雕牙二口与同质尺八二口各成配偶。斑竹一口用竹颇奇，节有长 8 厘米的小枝三支，奇观也。以上四横笛，具见盛唐时代以及平安初期改制以前的横笛之制，是第一的宝贵资料。

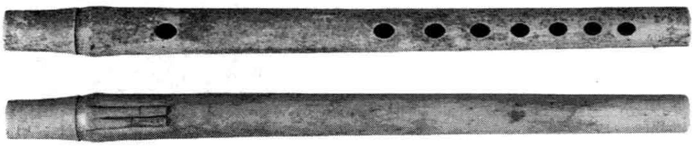


图 176　白牙横笛(正仓院)

5. 筚篥　〔文书〕　《乐具欠失物注文》唐乐器欠物有“筚篥头一口”，唐杂乐欠物有“筚篥一只付鱼宝”。篥、篥只是异写。

〔画图〕　苏芳地金银绘箱盖上面有童子吹奏的(图 170)。螺钿枫琵琶捍拨画骑象胡人口有吹奏筚篥(或尺八)的一人。

6. 笙　〔文书〕　《献物帐》有“吴竹笙一口”。现存遗品即此。

〔画图〕　吴竹竽的匏上银平脱表现着吹奏长吹口之笙的迦陵频伽，假斑竹笙竽的匏上也有银平脱表现的吹笙人物，弹弓漆画及蜡缬屏风画中，金银山水八棱镜背，都有吹笙者，笙竽的区别很难。

〔遗物〕

○吴竹笙(漆壶，图 177 之右)　　一口，长 49.2 厘米

○吴竹笙(同)(铭“东大寺”)　　一口，长 53.1 厘米

○假斑竹笙(银平脱壶)(铭“东大寺”)　　一口，长 57.7 厘米

三笙都有十七管，其排列顺序和大小与后世的笙差不多。唯弯曲的长嗉特别。又有后世所不用的管也施有簧。带用竹，简

素。旧簧在明治初除下了，现在都是新簧(旧簧合笙竽共有六十枚)。后二者的管侧，有古体的管名墨书，与唐代琵琶谱字相通，所以乐谱资料之可宝者。笙的音律，不幸换了旧簧而不能实验，然穿在管末的屏上位置，比较研究结果，知与后世笙音律无大差。三笙之中假斑竹笙的膝已失。

7．竽　〔文书〕　《献物帐》有“吴竹竽一口”。现存品一件即是。

〔画图〕　笙竽在画图里往往难于辨别。参照笙条。

〔遗品〕

○吴竹竽(漆壶，图177之左)　　一口，长87厘米

○吴竹竽(银平脱壶)铭“东大寺”　　一口，长78.8厘米

○假斑竹竽(同)铭“东大寺”　　一口，长91.8厘米

漆壶的一竽，即《献物帐》所载。皆具十七管。古书说竽多管远多笙，而《献物帐》里所见唐俗乐用的竽，与笙同为十七管，遗品俱存，确可为证。所惜簧也换过了。管的排列也如笙，只是形大而已。后二者的管侧有墨记古体管名。音律大概是笙的倍律，唯银平脱壶一吴竹笙，管长虽是个竽，而屏上与笙同格，乃是个破格例。三竽中假斑竹一竽，膝已失。



图177　〔左〕吴竹竽
〔右〕吴竹笙(正仓院)

通观以上列举的乐器，列为

简单一表。各乐器的遗品、文书、画图的关联，具见表中(记有○符号的是现存品)。

体鸣乐器

器　　名		遗品	文书	画图
1	拍子		○	○
2	铜拔(铜钵子)		○	○
3	铃、铃玉	○	○	
4	锡杖	○		
5	铎	○	○	
6	磬	○	○	
7	方响	○	○	
8	钲盘		○	
9	金鼓		○	
10	白盘		○	

皮乐器

器　　名		遗品	文书	画图
1	扁鼓(?)			○
2	振鼓		○	
3	圆筒缔鼓(a)			○
4	圆筒缔鼓(b)			○
5	樽形缔鼓			○
6	细腰鼓(a)腰鼓	○	○	○
7	细腰鼓(b)	○	○	○
8	框形不详鼓			○

弦乐器

器　　名		遗品	文书	画图
1	琴	○	○	○
2	七弦准	○		
3	瑟	○	○	
4	筝	○	○	
5	新罗琴	○	○	
6	和琴	○	○	
7	箜篌(卧)		○	
8	箜篌(竖)	○	○	○
9	阮咸	○	○	○
10	琵琶	○	○	○
11	五弦琵琶	○	○	

气乐器

器　　名	遗品	文书	画图
鸣镝	○	○	
尺八	○	○	○
箫	○	○	○
横笛	○	○	○
筚篥		○	○
笙	○	○	}○
竽	○	○	

遗品二十三种，除锡杖、七弦准以外，俱见于文书，其中铎、琴、瑟、新罗琴、和琴、阮咸、琵琶、五弦琵琶八种及其所属的琵

琶拨、琴弦、筝弦，都见于《献物帐》或《杂物出入帐》，或其可拟之品，所以都是最重要的资料。

乐器遗品中多有铭题“东大寺”者，总括如下：

体——枚幡镇铎十口；

皮——腰鼓框十九口；

弦——七弦准、新罗琴残件、桧和琴一张、又里板第一号，螺钿槽箜篌、桑木阮咸、螺钿枫琵琶；

气——竹尺八、斑竹横笛、假斑竹笙、假斑竹竽。

加上有“羂索堂”（东大寺的一院）铭题的桧和琴残件第一号（北仓）又里板（北仓）。

参考品

院藏有可作乐器资料的尺度与乐谱。略述其概：

1. 尺度　献物帐所载“红牙拨镂尺二枚，绿牙拨镂尺二枚，白牙尺二枚”，俱现存在北仓阶上。与外中仓收有红牙拨镂尺四枚、斑犀尺一枚、木尺一枚、未完工的牙尺二枚，斑犀小尺——这小尺是未满的尺之特称——一枚，碧琉璃小尺二枚、黄琉璃小尺二枚，与北仓所藏合计有十九枚。此中碧、黄两琉璃尺是名如其实的小尺，其余俱是唐大尺。但是都有长短之差，不严密。又因尺度的伸延性，短于今日本曲尺（30.3 厘米）。小尺也是装饰兼用而不太正确。今记以上各尺的长度如下表：

1. 大尺

红牙拨镂尺	一	长 29.7 厘米
	二	长 30.25 厘米
绿牙拨镂尺	一	长 29.7 厘米
	二	长 30.4 厘米

白牙尺	一	长 29.6 厘米
	二	长 29.6 厘米
红牙拨镂尺	一	长 30.2 厘米
	二	长 30.7 厘米
	三	长 29.7 厘米
	四	长 29.55 厘米
斑犀尺		长 29.45 厘米
未造了尺	一	长 29.6 厘米
	二	长 29.6 厘米
木尺(一尺五寸)		长 44.5 厘米
斑犀小尺(二寸)		长 6 厘米

2. 小尺

碧琉璃小尺	一(三寸)	长 6.7 厘米
	二(二寸五分)	长 6.35 厘米
黄琉璃小尺	一(三寸)	长 6.9 厘米
	二(三寸)	长 7 厘米

唐时大尺等于小尺一尺二寸(《唐六典》)。小尺是造律之尺，故称律尺。此诸尺为研究唐乐律的非常重要物资。并且不独唐，还可知其前后时代的尺度、乐律，也是参考资料。至于盛唐时的黄钟，近于♯f^1，而实际乐调转用于仲吕，所以黄钟用♯c^1。这是古律。日本壹越调(今 d^1)适当古律的太簇。

2. 乐谱　中仓所收古文书中，有天平十九年(747)七月二十日期的《写经料纸纳受帐》，纸背有琵琶谱的断简。这是现存琵琶谱之最古遗品，题“黄钟(《番假崇》)”。此曲与藤原师长(1138—1192)《三五要录》中的返风调《番叚宗》二曲有关，比较研究的结果，断为同曲。黄钟是琵琶黄钟调。本谱前半，即调字

以前，是琵琶的拨合——一种试弹曲——后半是《番假崇》。这琵琶的谱字和南仓所藏二笙二竽的管侧墨书管名字同，又五弦谱、敦煌发见《琵琶谱》(伯希和 3808)的谱字，字体一样。

编辑后记

本书作为本社所选钱译系列四种最后一册，幸承钱永宜先生授权及文洁若先生赠序并取得原著版权。另得曾维德先生及张思睿小姐不辞襄助，校注通书，以求详悉。此先经二人分校，再由曾先生统订。其中张小姐又特为梵藏诸语覆校，使本书更为精审。谨此向上述诸位表示深切谢忱。

二〇一三年五月二十日

[General Information]
书名=1
作者=
页数=1000
SS号=
DX号=
出版日期=
出版社=

编辑后记